

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A OBRA DE CRUZEIRO SEIXAS NA PERSPECTIVA DA
COLAGEM CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA

Pedro Miguel Domingos Jorge de Oliveira

Orientadora: Doutora Luísa d'Orey Capucho Arruda
Professora Associada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em
Belas-Artes na especialidade de desenho

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A OBRA DE CRUZEIRO SEIXAS NA PERSPECTIVA DA COLAGEM CONTEMPORÂNEA
PORTUGUESA

Pedro Miguel Domingos Jorge de Oliveira

Orientadora: Doutora Luísa d'Orey Capucho Arruda
Professora Associada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes na especialidade de desenho

Júri:

Presidente: Doutor Fernando António Baptista Pereira, Professor Associado e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutora Ana Luísa dos Santos Diniz da Silva, Professora Auxiliar
Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa;
- Doutor Eduardo Alberto Vieira de Meireles Côrte-Real, Professor Associado
IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresas – Universitário;
- Doutor Armando Jorge Campos Santos Caseirão, Professor Auxiliar
Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa;
- Doutora Luísa d'Orey Capucho Arruda, Professora Associada
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, orientadora;
- Doutor José Artur Vitória de Sousa Ramos, Professor Auxiliar
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutora Cristina Pratas Cruzeiro, Assistente Convidada
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Resumo

O tema da tese de doutoramento, constituiu o estudo da colagem no contexto da arte contemporânea nacional, focado em alguns artistas de referência, durante a segunda metade do séc. XX. Importa sublinhar o processo de colagem, como um importante veículo da linguagem do desenho e não como um mero suporte de trabalho, complementar ao desenho e (ou) à pintura.

Esperamos acima de tudo, contribuir para um melhor conhecimento da evolução dos processos de colagem, inserido nos vários movimentos artísticos vigentes e em particular a partir do Surrealismo. Sendo a colagem, parte integrante do desenho, constituiu um procedimento artístico em que se compõem pedaços de papel liso, estampado, pintado ou impresso (jornais, revistas), embalagens, cartão, tecido ou pequenos objectos sobre um suporte geralmente plano.

A colagem constituiu no início do séc. XX, um importante veículo de expressão no seio dos grandes círculos artísticos europeus, centrado especialmente na cidade de Paris. Por isso, é essencial, antes de entrarmos no tema da tese, salientar o pioneirismo de Pablo Picasso e George Braque na criação dos primeiros *Papiers Collés*. Na esfera nacional é imprescindível salientar o papel de Amadeo de Souza-Cardoso, como artista de referência no panorama português, no que concerne à introdução das primeiras colagens no movimento cubista.

No desenvolvimento da tese, importa focar o estudo da colagem na segunda metade do séc. XX, a partir do movimento surrealista português, dos seus principais intervenientes e das obras mais relevantes para a evolução do desenho e da colagem. Neste período, importa referenciar a importância do grupo KWY no contexto da arte contemporânea nacional e do impulso que alguns dos seus membros introduziram no desenvolvimento da colagem.

Definimos como *case study* de estudo, um artista de referência nacional (Artur Manuel Rodrigues do Cruzeiro Seixas), cuja obra, (particularmente no domínio do desenho e da colagem), seja marcante no contexto da arte contemporânea nacional. Ao estudarmos a sua longa carreira, principalmente ao nível do desenho, retemos um amplo conjunto de ideias e de obras inéditas reveladas a partir dos seus *scrapbooks*. Sendo a análise desta informação ainda muito escassa, mesmo por parte da FCM, torna-se imperativo um estudo mais aprofundado acerca deste tema e mais concretamente dos registos ao nível do desenho e colagem.

Abstract

The main objective of the Phd project is to focus the whole study of collage as an essential element of artistic expression. Its also important to clarify that collage its not just an artistic work tool for drawing or paint, but an important communication support and to focus on the introduction of collage in contemporary Portuguese art and all its evolution over the second half of the twentieth century.

Contribute to the study of the history of portuguese contemporary art, focusing the study on the theme of collage in Portugal, alongside the drawing. However, as collage is considered being part of drawing, is an artistic procedure (completely apart) in putting together pieces of plain paper, stamped, painted or printed (newspapers, packaging), cardboard, cloth or small objects on a plan support.

Since the beginning of the twentieth century, collage was an important vehicle of expression in the European vanguard movements. Before entering the theme it self its important to study the pioneering role of Picasso and Braque in the early twentieth century and the environment in portuguese artistic context, highlighting the role of Amadeo de Souza-Cardoso, with reference to the introduction of the Cubist collages movement in Portugal and it's transition to painting.

After the introductory chapter, it's important to focus the study of collage in the second half of the twentieth century, beginning with the birth of the portuguese Surrealist movement, their main artists and the more significant works for the evolution of portuguese contemporary collage, either by it's pioneering in the materials and techniques used, or by it's conceptual composition. To assess and substantiate this study, it is important to make a brief overview on the international references.

Make a case study of collage to a main portuguese artist (Artur Rodrigues do Cruzeiro Seixas), which has been distinguished by the use of collage techniques in an exceptional way. By analyzing and studying his long artistic career in drawing and collage, we retain several ideas, artistic concepts and new information about his work, which proved to be particularly relevant in the whole collage movement and in Portuguese contemporary art.

Set as case study by investigating the develop of collage by a national reference artist (Master Cruzeiro Seixas), which has been distinguished by the use of collage techniques in designing exceptional way. By analyzing and studying his long artistic career by drawing and collage level, we retain a set important ideas and artistic concepts reflected by the revelation of a set of unpublished works from his *scrapbooks*, which proved to be particularly relevant in his work and in the Portugal contemporary art.

Agradecimentos

Gostaríamos de agradecer a colaboração de um vasto conjunto de pessoas e de instituições que tornaram possível a sua realização.

Em primeiro lugar, um agradecimento muito especial a Artur Manuel Rodrigues do Cruzeiro Seixas, pela sua disponibilidade e amabilidade em ter acedido aos nosso contactos e ter respondido a todas as nossas questões e solicitações de forma tão eloquente.

Em segundo lugar, agradecer à Fundação Cupertino de Miranda, por ter auxiliado no contacto pessoal com o artista Cruzeiro Seixas e por toda a disponibilidade prestada pelos seus colaboradores ao longo do desenvolvimento da tese. Dos membros pertencentes a esta instituição, o nosso especial agradecimento à Sra. Dr^a Marlene Oliveira (Responsável Biblioteca da Fundação Cupertino de Miranda), à Sra. Dr^a. Cidália (Fundação Cupertino de Miranda) responsável pelo contacto com Cruzeiro Seixas e por último à Sra. Dr^a Catarina Leonardo, que permitiu uma ajuda preciosa no acesso a todas as imagens solicitadas.

Um agradecimento especial à orientadora de tese de doutoramento, a Sr^a. Prof. Doutora Luísa d'Orey Arruda (Professora Associada da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa) por toda a ajuda e disponibilidade a todos os níveis, inexcusável. Ainda referente a esta instituição agradecer à Prof. Dt^a Cristina Tavares e à Dt^a Cristina Cruzeiro por todo o apoio.

Para a concretização deste estudo, foi imprescindível o contacto com outras instituições públicas e também privadas, às quais agradecemos ao Museu do Chiado e em particular ao Sr. António Chaparreiro por toda a ajuda prestada. Contactamos diversas fundações e agradecemos à Fundação de Serralves, à Sr^a Dr^a Sónia Oliveira (responsável pela biblioteca da Fundação de Serralves) e à Fundação Calouste Gulbankian, em especial ao CAM (Centro de Arte Moderna) e à biblioteca desta instituição. Foi importante também todo o apoio prestado da Biblioteca Nacional de Portugal e em especial da Sr^a Elisa Soares.

Visitamos também diversas galerias, agradecendo em particular à Galeria São Mamede em Lisboa e à Pervegaleria. Gostaria em último lugar de agradecer ao CAMB (Centro de arte Manuel de Brito) e à Casa das Histórias Paula Rego.

Abreviaturas

FCM – Fundação Cupertino de Miranda

BFCM – Biblioteca Fundação Cupertino de Miranda

FCG - Fundação Calouste Gulbenkian

FCM/CAMJAP – Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Arte Moderna José de Azeredo Perdigão

MNAC – Museu Nacional Arte Contemporânea do Chiado

CAMB – Centro de Arte Manuel de Brito

CPS – Centro Português de Serigrafia

CGP/MNAM - Centro George Pompidou,/Musée national d'art moderne

MOMA – Museum of Modern Art

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

FBAUL – Faculdade Belas Artes da Universidade de Lisboa

BFLUL – Biblioteca Faculdade de Letras Universidade de Lisboa

GSL – Grupo Surrealista de Lisboa

GSM- Galeria São Mamede

INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda

S/título – Sem título

S/d – Sem data

S/n – Sem número

Col. Part.- Colecção Particular.

Fig. – Figura

SB- Scrapbook

Nota: A tese não foi escrita segundo o novo acordo ortográfico.

Índice

Tema: A obra de Cruzeiro Seixas na perspectiva da colagem contemporânea portuguesa

Introdução.....	1
-----------------	---

I Parte

Os <i>Papiers Collés</i> e a colagem no início do séc.XX.....	13
--	-----------

1. A Colagem na vanguarda da arte moderna.....	14
1.2 Introdução da colagem na arte moderna.....	15
1.2.1 Do Cubismo Analítico à criação dos <i>papiers collés</i> (Picasso, Braque).....	15
1.2.2 Transição do cubismo analítico para o cubismo sintético.....	16
1.3 Cubismo sintético e os <i>papiers collés</i>	17
1.3.1 Picasso e Braque.....	20
1.4 Temas e materiais dos <i>papiers collés</i>	21
1.5 Influência de Braque e Picasso na obra de Juan Gris.....	25
1.6 Expansão da estética cubista.....	26
1.7 A nova dimensão da colagem no Dadaísmo.....	29
1.8 A introdução da colagem no Modernismo Português - Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918).....	38
1.8.1 As colagens de Amadeo de Souza-Cardoso: Temas e Materiais.....	40

II Parte

A colagem em Portugal.....	43
-----------------------------------	-----------

2. Contexto da colagem na arte contemporânea em Portugal pós II Guerra Mundial.....	44
2.2 Grupo Surrealista de Lisboa e grupos dissidentes.....	47
2.2.1 Diferentes perspectivas de colagem.....	50
2.2.2 Artistas internacionais de referência.....	51
2.3 Do <i>overpainting</i> ao desenho e ocultação na obra de Fernando de Azevedo.....	59

2.3.1	Fernando de Azevedo: Evolução da técnica de colagem.....	62
2.3.2	Temáticas e iconologia na colagem.....	64
2.3.3	Fernando de Azevedo: Homenagens.....	66
2.4	<i>Dépaysement</i> no Surrealismo Português (colagem poética e de crítica social e política).....	68
2.5	Desenho e Colagem Poética.....	74
2.5.1	<i>Cadavre-exquis</i> de Cesariny.....	78
2.5.2	Fotografia e colagem de postais.....	79
2.5.3	Alexandre O'Neill e as novela-colagens.....	83
2.5.4	Vespeira e a Chocolatagem.....	86
3.	A Colagem no Grupo KWY.....	90
3.1	A colagem na Revista KWY.....	94
3.2	José Escada (1934-1980).....	97
3.3	Lourdes Castro (1934-1980).....	101
3.3.1	Estudo das Sombras.....	101
3.4	René Bertholo (1935-2005).....	105
4.	Paula Rego - Colagem dos anos Sessenta.....	107
 III Parte		
	Cruzeiro Seixas. O universo poético na colagem surrealista.....	113
5.	Elementos para uma Biografia.....	116
5.1.1	Cruzeiro Seixas e o movimento Surrealista.....	117
5.1.2	Período africano.....	119
5.2	O processo criativo em Cruzeiro Seixas.....	121
5.3	Influências e visões artísticas.....	125
5.3.1	Influência da pintura metafísica de Chirico.....	129
5.4	A colagem como expressão poética.....	135

5.4.1 A metamorfose.....	137
5.4.2 <i>Dépaysement</i> poético de Cruzeiro Seixas.....	141
5.4.3 Poesia, sensualidade e metamorfose na colagem.....	144
5.4.4 Colagem Africana.....	148
5.4.5 A caminho da abstracção lírica.....	153
5.4.6 Objecto poético como colagem.....	158
5.4.7 Colagem picto-poética	165
5.4.8 Fotografias e postais de Lisboa	169
5.5 <i>Cadavre-Exquis</i>	172
5.6 A colagem no novo milénio.....	176
6. <i>Scrapbooks</i> um arquivo de projectos e memórias.....	180
6.1 42 <i>scrapbooks</i> de Cruzeiro Seixas.....	184
6.2 Métodos e técnicas nos <i>scrapbooks</i>	188

Conclusão

7. Conclusão.....	251
-------------------	-----

Bibliografia

8. Bibliografia.....	255
8.1 Fontes manuscritas.....	256
8.2 Cruzeiro Seixas - Fontes manuscritas.....	257
8.3 Cruzeiro Seixas - catálogos de exposições	257
8.4 Outras Fontes.....	258
8.5 Informação de páginas electrónicas.....	266

Anexos

1. Entrevista a Cruzeiro Seixas.....	270
--------------------------------------	-----

Índice de figuras

Todas as imagens que constam neste catálogo tem as indicações respectivas dos locais de proveniência e colecções privadas ou particulares.

*As imagens assinaladas nesta lista que não constam na tese, podem ser consultadas em suporte informático.

I Parte - Introdução

Figura 1 - Braque, *O Português*, 1911.

Colagem, acrílico e objectos s/tela, 461 x 321 mm. Kunstmuseum, Basileia.

Figura 2 - Picasso, *Violino e Pauta de Música*, 1912.

Colagem, acrílico e objectos s/tela, 780 x 635 mm. Musée Picasso, Paris.

Foto: Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux/Réunion des Musées Nationaux.

© Succession Picasso.

Figura 3 - Picasso, *Garrafa sobre a mesa*, 1912.

Colagem jornal, carvão e guache em papel, 620 x 475 mm. Fondation Beyeler, Basileia.

Foto - Peter Schibli, Basileia.

Figura 4 - Picasso, *Natureza-morta em fundo de palhinha*, 1912.

Colagem, acrílico e objectos s/ tela, 290 x 370 mm. Musée Picasso, Paris.

Figura 5 - Braque, *Natureza-Morta: Bach*, 1912.

Papel colado, carvão em papel, 630 x 480 mm. Kunstmuseum, Basileia.

Figura 6 - Picasso, *Estudante com cachimbo*, 1914.

Colagem, gesso, areia e carvão em papel, 730 x 587 mm. MoMA, New York, EUA.

© 2015 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York.

Figura 7 - Braque, *Garrafa, Jornal e Cachimbo*, 1914.

Papel colado, giz e carvão s/cartão, 479 x 650 mm. Colecção particular.

Figura 8 Braque - *Guitarra*, 1914.

Colagem, de papel impresso, carvão e guache s/tela, 997 x 651 mm. MoMA, New York, EUA.

© 2015 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

Figura 9 - Picasso, *Guitarra*, 1913.

Papel colado, carvão, lápis, aguarela, 663 x 495 mm. MoMA, New York, EUA.

© 2015 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York.

Figura 10 - Juan Gris, *The washstand*, 1912.

Colagem, acrílico e objectos s/tela, 630 x 490 mm. Colecção Particular, Paris.

Figura 11 - Henri Laurens, *Garrafa e Vidro*, 1917.

Colagem e lápis e grafite s/tela, 388 x 291 mm. TATE, Londres.

Figura 12 - Sónia Delaunay, *Les Montres Zénith*, 1914.

Papel recortado e colado, 660 x 815 mm. CGP, Musée national d'art moderne, Paris.

Doação Sónia Delaunay e Charles Delaunay, 1964.

©L & M Services B.V Amsterdam. Foto: CNAC-MNAM Dist. RMN

Figura 13 - Jean Metzinger, *Au Velodrome*, 1912.

Óleo e colagem s/tela, 134 x 971 mm. The Solomon R. Guggenheim Foundation.

© 2015 Artists Rights Society (ARS), New York /ADAGP, Paris.

Figura 14 - André Picabia, *L'oiel Cacodylate*, 1921.

Colagem de fotografias, cartões postais, colagem vários papéis e óleo s/tela, 1486 x 1174 mm.

CGP, Musée national d'art moderne, Paris. © ADAGP, Paris.

Figura 15 - Man Ray, *Tristan Tzara, René Crevel (Rectificado)*, 1928. Collage.

Obra não localizada.

Figura 16 - Jean Arp, *Colagem de Quadrados Dispostos Conforme as Leis do Acaso*, 1916-17.

Papel rasgado e colado, 490 x 350 mm. MoMA, New York, EUA.

© 2015 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

Figura 17 - Jean Arp e Sophie Taeuber, *s/t (DuoCollage)* 1918.
Colagem de papel, cartão, folha de prata, 820 x 620 mm.
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Figura 18 - Max Ernst, *L'évadé da Histoire Naturelle*, 1926.
Frottage, lápis s/papel, 260 x 425 mm. MoMA, New York, EUA.
© 2015 Artists Rights Society (ARS), New York /ADAGP, Paris.

Figura 19 - Max Ernst, *The Hat makes the man*, 1920.
Colagem papel impresso, guache, lápis s/papel, 352 x 451 mm. MoMA, New York, EUA.
© 2015 Artists Rights Society (ARS), New York /ADAGP, Paris.

Figura 20 - Max Ernst, *La Roue de la lumière da Histoire Naturelle*, 1925.
Frottage, Lápis s/papel, 323 x 498 mm. MoMA, New York, EUA.
© 2015 Artists Rights Society (ARS), New York /ADAGP, Paris.

Figura 21 - Hans Richter, *Dada Head variation*, 1970.
Desenho, aguarela, pastel e colagem s/papel, 279 x 203 mm.
Waterhouse & Dodd Inventory Catalogue.

Figura 22 - Amadeo Souza-Cardoso, *Título desconhecido (Entrada)*, 1917.
Óleo e Colagem s/tela, Espelho, Papel, Cola, 940 x 760 mm.
Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.

Figura 23 - Amadeo Souza-Cardoso, *Título desconhecido, (Brut 300 TSF)*, 1917.
Óleo e areia s/tela, 860 x 660 mm. Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.

Figura 24 - Amadeo Souza-Cardoso, *Título desconhecido (Coty)*, 1917.
Óleo e colagem s/tela, areia, vidro, papel, cola e espelho, 940 x 760 mm.
Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.

Figura 25 - Eduardo Viana, *La petit*, 1916.
Cera, colagem e óleo s/tela, 832 x 104 mm. Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.

II Parte - A colagem em Portugal

Figura 26 – Foto - *Exposição d'Os Surrealistas*, 1949.

Figura 27 - Georges Hugnet, *S/título* 1935.
Collage on gelatin silver print (Fotogravura, litografia, cromolitógrafo e impressão de prata s/gelatina), 302 x 240 mm.
MoMA, New York, EUA. © 2015 Estate of Georges Hugnet.

Figura 28 - Georges Hugnet, *The sphinx of the green mill*, 1934.
Colagem s/imagem impressa, 171 x 256 mm.

Figura 29 - Victor Brauner, *Le Spécialiste du vide- Petites annonces*, 1959.
Óleo, jornais e cera, colagem s/papel, 654 x 498 mm.

Figura 30 - André Breton, Yves Tanguy, Jacqueline Lamba, *Cadavre exquis* 1938.
Colagem e corte de gravuras e ilustração de revista s/papel, 252 x 162 mm.
CGP, Paris. © Adagp, Paris.

Figura 31 - Raoul Hausmann, *ABCD*, 1923.
Tinta-da-china e colagem de ilustrações de revistas s/papel, 404 x 282mm.
CGP, Musée national d'art moderne, Paris. ©Adagp, Paris.

Figura 32 - Kurt Schwitters, *Merz 601*, 1923.
Pintura, colagem em papel s/cartão, 170 x 150 mm.
Sprengel Museum, Hannover, loan from Kurt and Ernst Schwitters.

Figura 33 - Kurt Scwitters, *Merz 11 Starkbild*, 1919.
Colagem de documentos impressos cortados e rasgados, papéis metálicos e tecidos s/cartão, 412 x 358 mm.
Menil Collecion, Houston. Fotografia - Jane Woodard, Houston.

Figura 34 - Jindrich Styrsky, *The Execution*, 1941.
Colagem s/imagem impressa, 250 x 180 mm. Obra não localizada.

Figura 35 - Jindrich Styrsky, *The Statue of Liberty*, 1934.
Colagem s/papel, 235 x 250 mm. Colecção privada.

Figura 36 - Karel Teige, *A Place in the sun*, 1948. Collage. Obra não localizada.

- Figura 37** - Fernando de Azevedo, *Ocultação*, 1949.
Tinta-da-china e colagem s/imagem impressa, 171 x 256 mm. Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.
- Figura 38** - Fernando de Azevedo, *Ocultação*, 1949.
Desenho, guache s/papel, 300 x 228 mm. Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.
- Figura 39** - Fernando de Azevedo, *Ocultação*, 1950-1951.
Desenho, guache e tinta-da-china s/imagem fotográfica, 145 x 220 mm.
Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.
- Figura 40** - Fernando de Azevedo, *A Cigarreira Breve*, Lisboa, 1986.
Colagem s/papel, 355 x 420 mm. Col. Cristina Azevedo Tavares e filhos.
- Figura 41** - Fernando de Azevedo, *Guerra e paisagem com espelhos*, 1982.
Colagem s/papel, 250 x 420 mm. Col. Cristina Azevedo Tavares e filhos.
- Figura 42** - Fernando de Azevedo, Ilustração para o livro *Dentro de Momentos*, de Pedro Tamen, 1988. Desenho e colagem s/colagem, 270 x 206 mm. Col. Fundação Cupertino de Miranda.
- Figura 43** - Fernando de Azevedo, Ilustração para o livro *Dentro de Momentos*, de Pedro Tamen, 1988. Desenho e colagem s/colagem, 270 x 206 mm. Col. Fundação Cupertino de Miranda.
- Figura 44** - Fernando de Azevedo, *Homenagem ao Poeta Antonio Maria*, Lisboa, 1978.
Desenho e colagem s/colagem, 300 x 228 mm. Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.
- Figura 45** - Fernando de Azevedo, *Homenagem a Picasso*, Lisboa, 1981.
Desenho e colagem s/colagem, 288 x 257 mm. Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.
- Figura 46** - Jorge Vieira, *S/título*, 1947. Colagem s/ ilustração, 332 x 254 mm.
Col. Museu do Chiado, Lisboa. (Doação Noémia Cruz) © DGPC.
- Figura 47** - Mário Cesariny, *General de Gaulle*, 1946/47. Colagem s/ilustração, 525 x 422 mm.
Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.
- Figura 48** - Jorge Vieira, *S/título*, 1947.
Colagem s/ ilustração, 130 x 102 mm. Col. Museu do Chiado, Lisboa (Doação Noémia Cruz). ©DGPC.
- Figura 49** - Jorge Vieira, *S/título*, 1947.
Colagem s/ilustração, 322 x 264 mm. Col. Museu do Chiado, Lisboa (Doação Noémia Cruz). ©DGPC.
- Figura 50** - Mário Henrique Leiria, *Origem dos Sonhos Esquecidos*, 1949.
Colagem s/papel e cartolina preta, 236 x 236 mm. Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.
- Figura 51** - Mário Henrique Leiria, *S/título*, 1949.
Colagem s/papel e colagem, 242 x 237 mm. Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.
Fotografia - Pedro Oliveira da obra: Ávila, M.J; Cuadrado, Perfecto E. (2001), *O Surrealismo em Portugal, 1934-1952*.
- Figura 52** - Alexandre O'Neill, *A linguagem*, 1948.
Tinta-da-china e colagem s/papel, 645 x 495 mm. Col. Museu do Chiado, Lisboa.
©DGPC.
- Figura 53** - Mário Cesariny, *Poème*, 1947.
Colagem s/colagem e papel, 312 x 239 mm. Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.
- Figura 54** - Mário Cesariny, *La Voie Sauvage des Songes*, 1947.
Tinta-da-china e guache, 345 x 265 mm. Col. Museu do Chiado, Lisboa.
Fotografia - José Manuel Costa Alves. ©DGPC.
- Figura 55** - Mário Cesariny, *Voir Deux Fois*, 1947.
Tinta-da-china aguada, mostrador de relógio e colagem s/papel, 220 x 155 mm. Col. Alberto Caetano, Lisboa.
- Figura 56** - Mário Cesariny e Carlos Eurico da Costa, *Cadavre-exquis*, 1951.
Tinta-da-china, aguada e café s/papel colado s/cartão, 248 x 190 mm. Coleção Mário Cesariny, Lisboa.
- Figura 57** - Mário Cesariny, *2.º cartaz da exposição «O cadáver esquisito, sua exaltação, seguida de pinturas colectivas»*, 1975. Colagem de fotografia e marcador s/papel colado s/platex, 650 x 500 mm.
Ex-coleção Mário Cesariny, col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.
- Figura 58** - Alexandre O'Neill, *Nave especial portuguesa II*, 1985. Colagem de postais, 173 x 150 mm.
Ex-coleção Mário Cesariny, coleção Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 59 - Mário Cesariny, *Na torre de Lourdes o relógio da Estação do Rossio/adquire decidida importância/amanheceu é óbvio amanhecem/(poema “Corpo visível”)*, s/data.
Grafite e postal colado s/postal, 190 x 295 mm.
Ex-colecção Mário Cesariny, colecção Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 60 – Ana Hatherly, *Colagem Surrealista (brincando)*, 1970.
Postal colado e tinha-da-china s/papel, 189 x 256 mm.
Doação Ana Hatherly, colecção Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 61 - Mário Cesariny, *Abril, Semana Santa*, 1998.
Colagem s/papel, 400 x 280 mm.
Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 62 - Mário Cesariny, *Homenagem a William Beckford, o autor de “Vatek” - O salão de Beckford em Sintra*, 1988. Colagem s/papel, 317 x 227 mm.
Ex-colecção Mário Cesariny, col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 63 - Mário Cesariny, *Homenagem a William Beckford, o autor de “Vatek” - O castelo de Beckford*, 1995.
Colagem s/papel, 313 x 216 mm.
Ex-colecção Mário Cesariny, col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia – FCM.

Figura 64 – Mário Henrique Leiria, *Pas pour les Parents*, 1951.
Novela colagem, 326 x 250 mm. Obra não localizada.
Fotografia - Pedro Oliveira da obra: Ávila, M.J; Cuadrado, Perfecto E. (2001), *O Surrealismo em Portugal, 1934-1952*. p.269-272.

Figura 65 - Marcelino Vespeira, *Poemas-Colagens*, 1950-53.
Colagem s/papel, 265 x 170 mm (cada).
Col. Pedro Mântua Vespeira, Lisboa. Fotografia - Pedro Oliveira da obra: Ávila, M.J; Cuadrado, Perfecto E. (2001), *O Surrealismo em Portugal, 1934-1952*.

Figura 66 - Marcelino Vespeira, *Azulejomor Avô José Vespeira*, 1978.
Colagem s/colagem e papel, 400 x 400 mm. Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.

Figura 67 - Marcelino Vespeira, *Cartaz Casa Jalco*, 1952.
Tinta-da-china, óleo, papel metálica e fotografia impressa s/vidro, 490 x 393 mm.
Col. Museu do Chiado, Lisboa. ©DGPC.

Figura 68 – Gonçalo Duarte, *S/título*, s/data.
Colagem e desenho a lápis, lápis de cor, recorte de jornal e pacote de tabaco Gauloise s/papel, 250 x 305 mm.
Colecção Particular. Lisboa. Fotografia – Pedro Oliveira

Figura 69 – Gonçalo Duarte, *S/título*, s/data.
Colagem e desenho a lápis, lápis de cor s/papel, 250 x 305 mm.
Col. Particular. Lisboa. Fotografia – Pedro Oliveira

Figura 70 - José Escada, *Capa da revista nº3 da KWY*, 1960.
Fotografia - Pedro Oliveira. Arquivo BFCM.

Figura 71 - *Página da revista KWY n.º7*. Colagem imagem s/cartolina, 220 x 160 mm.
Fotografia - Pedro Oliveira. Arquivo BFCM.

Figura 72 - *Página da revista KWY n.º8*. Colagem imagem s/cartolina, 220 x 160 mm.
Fotografia - Pedro Oliveira. Arquivo BFCM.

Figura 73 - *Página da revista KWY n.º10*. Colagem imagem s/papel, 300 x 200 mm.
Fotografia - Pedro Oliveira. Arquivo BFCM.

Figura 74 - *Página da revista KWY n.º8*. Colagem imagem s/cartolina, 100 x 170 mm.
Fotografia - Pedro Oliveira. Arquivo BFCM.

Figura 75 - José Escada, *S/título*, 1977.
Colagem s/papel, 215 x 281 mm. Ex-colecção Cruzeiro Seixas, doação Eng. João Meireles,
Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 76 - José Escada, *S.O.S.*, 1971.
Técnica mista e colagem s/papel, 1460 x 740 x 120 mm. Colecção particular, Lisboa.

Figura 77 - José Escada, *Recorte rosa*, 1968.
Papel recortado s/papel, 315 x 480 mm. Col. Caixa Geral de Depósitos.

Figura 78 - José Escada, *O Búzio*, 1976.

Desenho, colagem, guache e tinta esferográfica s/papel de cera, 105 x 174 mm. Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.

Figura 79 - José Escada, *Eu e os meus cães*, 1980.

Tinta acrílica e colagem s/tela, 700 x 1004 mm.

Col. Secretaria de Estado da Cultura, em depósito na Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Figura 80 - José Escada, *Cravo*, 1975.

Técnica mista com colagem, 210 x 200 mm. Obra não localizada

Figura 81 - Lourdes Casto, *Sombra projetada de Andre Morain avec Linhof*, 1967.

Plexiglas recortado à mão e pintado, 750 x 1150 x 30 mm.

Col. Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Figura 82 - Lourdes Castro, *Sombra projetada de Claudine Bury*, 1964.

Acrílico e esmalte sintético s/tela, 1000 x 1000 x 250 mm. Museu Berardo, Lisboa.

Figura 83 - Lourdes Castro, *Sombras letras/chocolat aux noisettes*, 1972-1974.

Papel recortado montado em papel, 3200 x 4950 mm.

Col. Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Figura 84 - René Bertholo, *S/título*, 1954.

Colagem e tinta-da-china s/papel, 164 x 150 mm.

Ex-colecção Cruzeiro Seixas, doação Eng. João Meireles, Colecção Fundação Cupertino de Miranda.

Fotografia – FCM.

Figura 85 - Paula Rego, *Quando tínhamos uma casa no campo*, 1961.

Colagem e óleo s/papel, 495 x 2445 mm. Casa das histórias Paula Rego, Cascais. Fotografia: Carlos Pombo.

Figura 86 - Paula Rego, *Salazar a vomitar a pátria*, 1960.

Óleo s/tela, 940 x 1200 mm. Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.

Figura 87 - Paula Rego, *Os cães Vadios (Os cães de Barcelona)*, 1965.

Colagem e óleo s/papel, 1600 x 1850 mm. Colecção particular.

Figura 88 - Paula Rego, *O Regicídio*, 1965.

Colagem e óleo s/papel, 1500 x 2000 mm. Colecção particular.

III Parte - Cruzeiro Seixas. Universo poético na colagem surrealista

Figura 89 - Fotografia de Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny na Casa de Pascoaes, *Scrapbook* nº 14, p.4, 1967.

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda.

Fotografia - Pedro Oliveira. Arquivo pessoal Cruzeiro Seixas (BFCM).

Figura 90 - Fotografia em África. *Scrapbook* nº 25, p.104. s/data

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda.

Fotografia - Pedro Oliveira. Arquivo pessoal Cruzeiro Seixas (BFCM).

Figura 91 - Cruzeiro Seixas, *Tu sabes, isto aconteceu*, 1950.

Técnica mista s/papel, 400 x 300 mm. Galeria São Mamede, Lisboa.

Figura 92 - Cruzeiro Seixas, *Autoretrato*, 1975.

Colagem e tinta-da-china s/papel, 273 x 215.

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 93 - Cruzeiro Seixas, *S/título (estudo para escultura)*, 1955.

Colagem s/cartolina, 248 x 179 mm.

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM

Figura 94 - Cruzeiro Seixas, *S/título (estudo para escultura)*, 1956.

Colagem s/cartolina e esferográfica s/papel, 250 x 180 mm.

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 95 - Cruzeiro Seixas, *S/título (estudo para escultura)*, 1953.

Colagem e esferográfica s/papel, 237 x 162 mm.

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 96 - René Magritte, *Le Jockey Perdu*, 1926.

Colagem s/papel, 395 x 540 mm. Colecção Privada.

Figura 97 - René Magritte, *Le Bon Temps*, 1926.

Lápis de cera, lápis e colagem s/papel, 296 x 417 mm. Coleção privada.
© Christie's images, New York.

Figura 98 - Cruzeiro Seixas, *Do encontro*, 1958.

Colagem s/cartolina, 270 x 210 mm.

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

***Figura 99** - Di Chirico, *Song of Love*, 1914.

Pintura a óleo s/tela, 730 x 591 mm. MoMA, New York, EUA.

© 2015 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Figura 100 - Di Chirico, *Enigma of a day*, 1914.

Pintura a óleo s/tela, 1885 x 1397 mm. MoMA, New York, EUA.

© 2015 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Figura 101 - Yves Tanguy, *The Wish*, 1949.

Óleo na tela, 360 x 280 mm. Whitney Museum of American Art, New York.

***Figura 102** - Yves Tanguy, *Extinction of Useless Lights*, 1927.

Óleo na tela, 654 x 920 mm. MoMA, New York, EUA.

© 2015 Estate of Yves Tanguy / Artists Rights Society (ARS), New York.

Figura 103 - Cruzeiro Seixas, *Do espelho Maelstrong*, 1958.

Desenho tinta-da-china e guache s/papel vegetal e Cartão, 236 x 206 mm.

Col. FCG/CAMJAP, Lisboa.

Figura 104 - Salvador Dali, *The first days of spring*, 1958.

Óleo s/tela, 495 x 640 mm. Salvador Dali Museum, Florida.

Figura 105 - Pablo Picasso, *On the Beach (La baignade)*, 1937.

Pintura a óleo, lápis, giz s/tela, 1291 x 1940 mm.

The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venice.

© 2015 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York.

Figura 106 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, 1970.

Aquarela, colagem e tinta-da-china s/papel, 495 x 345 mm.

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 107 - Cruzeiro Seixas, *S/título*. s/data.

Colagem e tinta-da-china s/papel, 275 x 370 mm.

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 108 - Cruzeiro Seixas, *Grupo Conduzindo o mar ao seu definitivo lugar*. s/data.

Aquarela, colagem e tinta-da-china s/papel, 815 x 665 mm.

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 109 - Cruzeiro Seixas, *História das figuras só com uma asa*, 1970.

Colagem, grafite e tinta-da-china s/papel, 348 x 499 mm.

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 110 - Cruzeiro Seixas, *Cena da história de um país desconhecido*, 1972.

Aquarela, colagem, guache e tinta-da-china s/papel, 282 x 255 mm.

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 111 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, 1961.

Colagem imagem s/papel, 245 x 320 mm. Col. P.O.P.

Fotografia - Pedro Oliveira da obra: Catálogo (2000), *Cruzeiro Seixas*. V.N. Famalicão: FCM.

Figura 112 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, s/data.

Colagem. Col. Gaspar Simões.

Fotografia - Pedro Oliveira da obra: Freitas, Lima (1989), *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Sociedade tipográfica, S.A.

Figura 113 - Cruzeiro Seixas, *A Acusação injustificada*, 1960.

Têmpera s/tela colada s/cartão intervencionado com tinta-da-china e guache, 382 x 387 mm.

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

*** Figura 114** - Cruzeiro Seixas, *Da Multiplicidade do Vacuo*, 1976.

Têmpera s/tela colada s/cartão intervencionado com tinta-da-china e guache, 605 x 702 mm.

Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 115 - Cruzeiro Seixas, *No dia a seguir ao nosso casamento*, 1967.
Guache e tinta-da-china s/fotografia colada s/cartão, 277 x 365 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 116 - Cruzeiro Seixas, *O que resta da cidade*, 1965.
Serigrafia intervencionada com colagem, 269 x 415 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 117 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, 1970.
Colagem em Caixa de luz, 275 x 350 x 110 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

* **Figura 118** - Cruzeiro Seixas, *S/título*, 1969.
Colagem s/papel, 314 x 245 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

* **Figura 119** - Cruzeiro Seixas, *"Falsas Aparições" a que alude Kafka*, 1995.
Colagem, têmpera e ocultação s/papel, 330 x 230 mm. Pervogaleria.

Figura 120 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, 1970.
Colagem s/papel, 314 x 245 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 121 - Cruzeiro Seixas, *Chá em Luanda*, 1953.
Guache, letras em platex e papel s/madeira, 800 x 620 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 122 - Cruzeiro Seixas, *Eu Menino às 11,30 da manhã*, 1952.
Colagem e guache s/cartão, 480 x 340 mm. Obra não localizada.
Fotografia - Pedro Oliveira da obra: Ávila, M.J.; Cuadrado, Perfecto E. (2001),
O Surrealismo em Portugal, 1934-1952: Lisboa/Badajoz: IPM-MC/Junta da Extremadura-MEIIAC.

Figura 123 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº 31 p.137, s/data.
Colagem e desenho s/papel, 125 x 155 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda.
Fotografia - Pedro Oliveira. Arquivo pessoal Cruzeiro Seixas (BFCM).

Figura 124 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº 10 p.1, s/data.
Colagem e desenho s/papel, 150 x 190 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda.
Fotografia - Pedro Oliveira. Arquivo pessoal Cruzeiro Seixas (BFCM).

Figura 125 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, 1964.
Colagem s/cartolina, 380 x 565 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 126 - Cruzeiro Seixas, *Cuenca*, 1968.
Colagem s/papel, 149 x 192 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 127 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº39, p.133, s/data.
Colagem fotografia s/cartolina, 210 x 150 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda.
Fotografia - Pedro Oliveira. Arquivo pessoal Cruzeiro Seixas (BFCM).

Figura 128 - Cruzeiro Seixas, *Da visita ao adamastor*, 1967.
Colagem s/cartão, 290 x 255 mm. Obra não localizada.

Figura 129 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, 1962.
Colagem s/cartolina, 315 x 270 mm. Coleção particular.
Digitalizado pelo Museu FCM.

Figura 130 - Alberto de Lacerda, *S/título*, 1988.
Colagem s/papel, 295 x 447 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 131 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, 1970.
Colagem s/cartolina, 315 x 270 mm. Coleção particular. Digitalizado pela FCM.

Figura 132 - Cruzeiro Seixas, *Repasto com Natureza Morta*, 1979.
Colagem, 290 x 370 mm. Nuno Sacramento Arte contemporânea, Ilhavo.

Figura 133 - Cruzeiro Seixas, *Souvenir da nossa viagem de núpcias*, s/data.
Esferográfica e molde de dentadura em gesso s/papel, 385 x 510 x 540 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 134 - Cruzeiro Seixas, *Conversação com uma rosa*, 1968.
Botão, colagem, guache, objecto em metal, rosa tartaruga e tinta-da-china s/papel, 363 x 470 mm.
Doação de Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 135 - Cruzeiro Seixas, *Só os naufragos se agarram as palavras que preferem flutuar sobre a lua...Só os naufragos/morriais de desespero e êxtase se eu te olhasse como as coisas me olham*, 1957.
Cabeça de boneca, colagem, plástico, puxador e utensílio piscatórios s/papel, 470 x 590 x 75 mm.
Doação de Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 136 - Cruzeiro Seixas, *A Sebe*, 1956/1996.
Colagem, penas e tecido s/couro, 235 x 282 mm.
Doação de Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 137 - Cruzeiro Seixas, *História de uma serpente que era pintora oficial e tudo*, 1960.
Cartão, concha, ecoline, fragmento de transferidor, jornal, madeira, pedras, tinta-da-china colados s/tecido montado s/madeira, 604 x 649 x 67 mm.
Doação de Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

***Figura 138** - Cruzeiro Seixas, *homme qui s'était endormi traverse le village pour se jeter dans le vide*, 1959.
Colagem, guache, ossos e tecido s/papel, 470 x 470 x 50 mm.
Doação de Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

***Figura 139** - Cruzeiro Seixas, *Um anjo nas minhas relações*, 1967.
Barro, colagem e dentes s/papel, 355 x 490 mm.
Doação de Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 140 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, 1952.
Colagem s/papel, 350 x 260 mm. Coleção POP.
Fotografia - Pedro Oliveira da obra: Ávila, M.J.; Cuadrado, Perfecto E. (2001), *O Surrealismo em Portugal, 1934-1952*: Lisboa/Badajoz: IPM-MC/Junta da Extremadura-MEIIAC.

Figura 141 - Cruzeiro Seixas, *O cavalo não pesa não voa*, s/data.
Colagem e marcador s/cartolina 172 x 245 mm.
Doação de Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 142 - Cruzeiro Seixas, *Nunca sabemos ao certo nunca nunca/ o que ganhamos ou perdemos / nunca nunca nunca*, s/data. Colagem s/papel, 355 x 480 mm.
Doação de Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

***Figura 143** - Cruzeiro Seixas, *C'est seulement cella qui te convient*, 1964.
Têmpera e papel dactilografado colado s/platex, 564 x 689 mm.
Doação de Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 144 - Cruzeiro Seixas, *Eis a mão direita de pentear os sonhos*, s/data.
Colagem, têmpera e madeira s/papel, 189 x 296 mm.
Doação de Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

*** Figura 145** - Cruzeiro Seixas, *Homenagem a Giotto* s/data.
Colagem, têmpera e madeira s/papel, 189 x 296 mm.
Doação de Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 146 - Cruzeiro Seixas, *Projecto para um Tejo à nossa medida*, 1966.
Colagem s/ilustração, 150 x 205 mm.
Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 147 - Cruzeiro Seixas, *Recordação de Lisboa em forma de postal*, 1970.
Colagem s/ilustração, 280 x 310 mm.
Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 148 - Cruzeiro Seixas, *Outra vista de Lisboa com o abraço*, 1969.
Colagem s/postal, 149 x 103 mm.
Ex-colecção Mário Cesariny, colecção Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 149 - Cruzeiro Seixas/António Areal, *S/título (intervenção de Areal numa fotografia de uma chávina de Cruzeiro Seixas)*, 1971. Colagem s/ilustração, 115 x 170 mm.
Ex col. Cruzeiro Seixas, doação eng.º João Meireles. Fundação Cupertino de Miranda, Fotografia - FCM.

Figura 150 - Cruzeiro Seixas/ Mário Botas. *S/título (cadavre-exquis)*, s/data.
Colagem, grafite e guache s/papel, 315 x 402 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Coleção Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 151 - Cruzeiro Seixas / Carlos Eurico da Costa / Mário Cesariny. s/data.
S/título (cadavre-exquis), 1967. Colagem e guache s/papel, 535 x 594 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Coleção Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 152 - Cruzeiro Seixas / Mário Botas. *Os meus dois automóveis*, 1974.
Técnica mista s/óleo, 240 x 180 mm. Pervegaleria.

Figura 153 - Cruzeiro Seixas, *Instantâneo de Soror Mariana ao luar*, 2001.
Colagem s/papel, 240 x 240 mm.
Doação Cruzeiro Seixas, Col. Fundação Cupertino de Miranda. Fotografia - FCM.

Figura 154 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, 2013.
Colagem s/cartolina, 500 x 700 mm. Fotografia - Pedro Oliveira. Coleção particular de Cruzeiro Seixas.

Figura 155 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, 2013.
Colagem penas, espinha s/cartolina e papel, 500 x 700 mm.
Fotografia - Pedro Oliveira. Coleção particular de Cruzeiro Seixas.

Figura 156 - Cruzeiro Seixas, *S/título* 2013.
Colagem pedras, fechadura s/cartolina, 400 x 600 mm.
Fotografia - Pedro Oliveira. Coleção pessoal de Cruzeiro Seixas

Figura 157 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, 2013.
Colagem s/cartolina, 500 x 700 mm. Fotografia - Pedro Oliveira. Coleção particular de Cruzeiro Seixas.

Figura 158 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, 2013.
Colagem espinha e papel s/cartolina, 500 x 500 mm.
Fotografia - Pedro Oliveira. Coleção particular de Cruzeiro Seixas.

Scrapbooks de Cruzeiro Seixas

As reproduções fotográficas das imagens deste capítulo são da autoria de Pedro Oliveira e os seus direitos de imagem pertencem na totalidade à Fundação Cupertino de Miranda, integradas no Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM).

Figura 159 - Cruzeiro Seixas, *S/título (pormenor)*, *Scrapbook* nº24, p.148. s/data.
Colagem papel dactilografado s/papel, 50 x 160 mm.

Figura 160 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº6, p.91. 1974.
Colagem e desenho s/cartolina, 120 x 100 mm.

Figura 161 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº29, p.39. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 200 x 150 mm.

Figura 162 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº2, p.172-173. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 210 x 300 mm.

* **Figura 163** - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº2, p.106. s/data.
Colagem postal s/papel, 180 x 110 mm.

Figura 164 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº40, p.46. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 200 x 160 mm.

Figura 165 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº1, p.38-39. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 215 x 310 mm.

Figura 166 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº32, p.64. 1968.
Colagem e desenho papel s/cartolina, 180 x 130 mm.

Figura 167 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº26, p.84. s/data.
Colagem e montagem fotográfica s/papel, 150 x 105 mm.

Figura 168 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº6, p.118. s/data.
Colagem e imagem s/cartolina, 165 x 120 mm.

Figura 169 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº17, p.123. s/data.
Colagem e desenho, fotografia s/fotografia, 170 x 110 mm.

Figura 170 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº13, p.105. s/data. Colagem folha s/papel, 150 x 100 mm.

Figura 171 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº14, p.133. 2002. Colagem s/papel, 190 x 120 mm.

Figura 172 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº28, p.98. s/data. Colagem pluma s/papel, 150 x 150 mm.

Figura 173 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº24, p.183. s/data. Corte e Colagem s/cartolina, 220 x 110 mm.

Figura 174 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº21, p.127. s/data. Colagem imagem s/imagem, 155 x 110 mm.

Figura 175 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº3, p.151. s/data. Colagem imagem s/imagem, 155 x 110 mm.

Figura 176 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº1.p.32. 1960. Colagem desenho s/cartolina, 215 x 155 mm.

***Figura 177** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº4, p.176. s/data. Colagem e desenho s/cartolina, 165 x 70 mm.

Figura 178 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº12, p.78. s/data. Colagem, aguarela, desenho s/papel, 190 x 120 mm.

Figura 179 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº21, p.53. s/data. Colagem e desenho s/cartolina, 210 x 145 mm.

Figura 180 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº21, p.100. s/data. Colagem e desenho s/cartolina, 210 x 150 mm.

Figura 181 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº32, p.146. s/data. Colagem papel s/cartolina, 210 x 150 mm.

Figura 182 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº32, p.188. s/data. Colagem e desenho s/papel, 140 x 220 mm.

Figura 183 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº24, p.209. s/data. Colagem papel dactilografado s/papel.

Figura 184 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº18, p.160. s/data. Colagem e desenho s/papel, 220 x 180 mm.

Figura 185 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº34, p.49-50. s/data. Colagem, desenho, guache s/cartolina, 190 x 280 mm.

Figura 186 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº23, p.1. s/data. Colagem e desenho s/papel, 220 x 150 mm.

Figura 187 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº31, p.110. s/data. Colagem e desenho s/cartolina, 110 x 140 mm.

Figura 188 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº34, p.92-93. s/data. Colagem, desenho, caneta, guache s/cartolina, 220 x 330 mm.

Figura 189 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº42, p.43/44. s/data. Colagem, desenho e guache s/papel, 220 x 320 mm.

Figura 190 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº16, p.96. s/data. Colagem e desenho s/cartolina, 205 x 135 mm.

Figura 191 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº30, p.65. s/data. Colagem e desenho s/cartolina, 150 x 210 mm.

Figura 192 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº18, p.87. s/data. Colagem e desenho s/cartolina, 220 x 155 mm.

Figura 193 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº13, p.26. s/data. Colagem e desenho s/cartolina, 190 x 160 mm.

- Figura 194** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº13, p.98. s/data.
Colagem e desenho s/cartolina, 215 x 110 mm.
- Figura 195** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº40, p.115. s/data.
Colagem e desenho s/cartolina, 175 x 140 mm.
- Figura 196** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº22, p.158. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 160 x 170 mm.
- Figura 197** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº36, p.86. s/data.
Colagem e desenho, guache s/papel, 210 x 150 mm.
- Figura 198** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº4, p.122. s/data.
Colagem imagem s/imagem, 140 x 115 mm.
- Figura 199** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº32, p.85. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 220 x 160 mm.
- Figura 200** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº12, p.29. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 160 x 120 mm.
- Figura 201** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº15, p.72. s/data.
Colagem e desenho s/cartolina, 140 x 150 mm.
- Figura 202** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº7, p.146. s/data.
Colagem imagem s/papel, 175 x 120 mm.
- Figura 203** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº8, p.35. s/data.
Colagem fotografia s/papel, 140 x 190 mm.
- Figura 204** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº9, p.124. 1942.
Recorte e colagem fotografia s/cartolina, 200 x 85 mm.
- Figura 205** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº12, p.46. 1954.
Colagem fotografia e papel s/papel, 195 x 155 mm.
- Figura 206** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº10, p.26. s/data.
Recorte e colagem fotografia s/cartolina, 110 x 165 mm.
- Figura 207** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº15, p.55. s/data.
Colagem e montagem fotográfica, 140 x 210 mm.
- Figura 208** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº36, p.148. s/data.
Colagem e montagem fotográfica, 150 x 100 mm.
- Figura 209** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº36, p.89. s/data.
Colagem e fotografia s/cartolina, 120 x 220 mm.
- Figura 210** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº31, p.125. s/data.
Colagem e desenho, fotografia s/papel, 170 x 135 mm.
- Figura 211** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº36, p.89. s/data.
Colagem, desenho e fotografia s/papel, 230 x 200 mm.
- Figura 212** - Cruzeiro Seixas, *Lisboa após o terramoto 1755, Scrapbook* nº 10, p.71 s/data.
Colagem s/ilustração, 105 x155 mm.
Fotografia - Pedro Oliveira. Arquivo pessoal Cruzeiro Seixas (BFCM).
- Figura 213** - Cruzeiro Seixas, *Postal intervencionado Terreiro do Paço. Scrapbook* nº 40, p.129. s/data.
Colagem s/fotografia, 145 x 105 mm.
Fotografia - Pedro Oliveira. Arquivo pessoal Cruzeiro Seixas (BFCM).
- Figura 214** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº34, p.159. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 165 x 120 mm.
- *Figura 215** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº30, p.20. s/data.
Colagem s/cartolina, 130 x 70 mm.
- Figura 216** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº31, 1961. s/data.
Colagem fotografia s/contracapa, 155 x 110 mm.

Figura 217 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº32, p.153. s/data. Colagem s/cartolina, 180 x 140 mm.

Figura 218 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº37, p.1. s/data. Colagem papel s/papel, 140 x 140 mm.

Figura 219 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº31, p.57. 1961. Colagem e desenho s/papel, 195 x 140 mm.

Figura 220 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº40, p.45. s/data. Colagem e desenho s/cartolina, 200 x 130 mm.

Figura 221 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº30, p.51. s/data. Colagem e desenho s/papel 145 x 125 mm.

Figura 222 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº26, p.88. s/data. Colagem e desenho s/papel 160 x 130 mm.

Figura 223 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº23, p.85. s/data. Colagem e desenho s/papel, 190 x 155 mm.

Figura 224 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº14, p.52. s/data. Colagem, aguarela, desenho s/papel, 150 x 105 mm.

Figura 225 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº24, p.194. 1999. Colagem papel dactilografado s/papel.

Figura 226 - Cruzeiro Seixas, *S/título, (pormenor) Scrapbook* nº13. 1960. Colagem papel dactilografado s/papel.

Figura 227 - Cruzeiro Seixas, *S/título, (pormenor) Scrapbook* nº13, p.15. 1957. Colagem papel dactilografado s/papel.

Figura 228 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº4, s/p. s/data. Colagem e desenho s/papel, 105 x 20 mm.

Figura 229 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº13, p.100. s/data. Colagem, aguarela, desenho s/papel, 255 x 210 mm.

Figura 230 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº16, p.109. s/data. Colagem s/cartolina, 210 x 150 mm.

Figura 231 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº16, p.1. s/data. Colagem s/papel, 160 x 125 mm.

* **Figura 232** - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº14, p.1. s/data. Colagem s/papel, 220 x 150 mm.

Figura 233 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº19, p.113. 1955. Colagem papel s/papel, 190 x 140 mm.

Figura 234 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº39, p.2. s/data. Colagem papel s/cartolina, 160 x 170 mm.

Figura 235 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº14, p.64. s/data. Colagem e desenho s/papel, 200 x 140 mm.

Figura 236 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº34, p.55. s/data. Colagem imagem s/cartolina, 200 x 145 mm.

Figura 237 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº21, p.29. s/data. Colagem e desenho s/papel, 220 x 150 mm.

Figura 238 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº23, p.66. s/data. Colagem s/cartolina, 180 x 115 mm.

Figura 239 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº40, p.121. s/data. Colagem e desenho s/cartolina, 180 x 130 mm.

Figura 240 - Cruzeiro Seixas, *S/título, Scrapbook* nº32, p.16. s/data. Colagem imagem s/papel, 160 x 140 mm.

Figura 241 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº11, p.49. s/data.
Colagem, aguarela, desenho s/papel, 175 x 150 mm.

Figura 242 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº10. p.66. s/data.
Colagem imagem s/imagem, 220 x 130 mm.

Figura 243 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº7, p.41. s/data.
Colagem, desenho s/papel, 220 x 160 mm.

Figura 244 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Scrapbook* nº12, p.59. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 130 x 220 mm.

Figura 245 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Capa Scrapbook* nº15. s/data.
Colagem e desenho s/plástico, 230 x 200 mm.

Figura 246 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Contracapa Scrapbook* nº15. s/data.
Colagem e desenho s/plástico, 230 x 200 mm.

Figura 247 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Capa Scrapbook* nº13. s/data.
Colagem s/plástico, 230 x 200 mm.

Figura 248 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Capa Scrapbook* nº14. s/data.
Colagem e desenho s/plástico, 230 x 200 mm.

Figura 249 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Capa Scrapbook* nº30. s/data.
Colagem e montagem fotográfica, 200 x135 mm.

Figura 250 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Contracapa Scrapbook* nº30. s/data.
Colagem e montagem fotográfica, 160 x 140 mm.

Figura 251 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Capa Scrapbook* nº34. s/data.
Colagem e montagem fotográfica, 200 x135 mm.

Figura 252 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Capa Scrapbook* nº42. s/data.
Colagem e montagem fotográfica, 200 x135 mm.

Figura 253 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Capa Scrapbook* nº20. s/data.
Colagem e desenho s/plástico, 215 x150 mm.

Figura 254 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, *Capa Scrapbook* nº32. s/data.
Colagem e desenho s/plástico, 230 x 200 mm.

Introdução

A escolha do tema da presente tese de Doutoramento deveu-se essencialmente, numa primeira análise, ao reconhecimento da importância da colagem enquanto procedimento fundamental da metodologia criativa e, consequentemente, da expressão plástica relativa ao Desenho assim como, posteriormente, à Pintura e à Escultura. A colagem foi considerada, por vezes, como uma técnica complementar do desenho e da pintura, mas esta técnica pode ser vista também como forma de expressão autónoma. De facto, no início do séc. XX, a colagem desempenhou um papel fundamental no âmbito da descoberta de novas linguagens, num primeiro momento relacionada com a fundação do movimento Cubista, através da criação dos *papiers collés*, depois com o Futurismo e, posteriormente, com o Dadaísmo e Surrealismo, continuando a ser usada até aos nossos dias de diferentes modos.

Trabalhando na área do Design de Equipamento e Design Gráfico interessou-me desenvolver esta pesquisa de modo a poder usar conceptualmente esta ferramenta criativa, integrando-a na minha linguagem enquanto projecto em desenvolvimento.

O estudo da colagem em Portugal, na sua globalidade, nunca foi objecto de estudo no contexto da arte contemporânea. A nível nacional, a colagem começou a adquirir grande protagonismo nas obras de Amadeo de Souza-Cardoso. O seu carácter pioneiro e experimental foi influenciado pelas grandes correntes artísticas europeias, centradas sobretudo na cidade de Paris. Mas, como veremos ao longo da tese, outros artistas portugueses aderiram à colagem ao longo do séc. XX, criando novas perspectivas. Assente nestes pressupostos, reunimos múltiplas informações referentes ao tema, com o objectivo de elaborar um estudo acerca da evolução da colagem ao longo da segunda metade do séc. XX em Portugal, problematizando e levantando questões inéditas para o mesmo.

Com o decorrer da investigação, emergiu a figura de Cruzeiro Seixas, um dos protagonistas do Surrealismo nacional, cujo trabalho em colagem se revelou como uma das suas linguagens de eleição. Constatámos que o seu trabalho tem sido até à actualidade pouco divulgado, comparativamente com a atenção dada a outros artistas da sua geração. Decidimos assim propor um estudo centrado no seu percurso artístico em relação à colagem, articulando-o com o respectivo enquadramento no contexto da arte contemporânea nacional, no sentido de salientar a sua genialidade e pioneirismo.

Propomo-nos assim contribuir para a teoria e história do desenho português: o papel da colagem no século XX, dando especial enfoque à colagem na segunda metade do século XX e sobretudo à obra de Cruzeiro Seixas.

Estrutura da tese e metodologia

A tese foi estruturada em três partes que questionam obras individuais e movimentos artísticos interrelacionados pelo uso da colagem como motor da criatividade, abrangendo cronologicamente o séc. XX. **A primeira parte** constitui um estudo introdutório à colagem no contexto internacional do início do séc. XX, abordando a questão dos *papiers collés*, uma invenção de Picasso e Braque, a sua consequência e prossecução no *Dadaísmo e Surrealismo*. Integramos nesta parte o surgimento absolutamente pioneiro e imprevisto da colagem na obra de Amadeo de Souza-Cardoso.

Nesta parte, como dissemos, remetemos o nosso estudo às obras de Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris, responsáveis pela introdução da colagem na arte europeia. Posteriormente, seguiu-se o estudo dos artistas franceses pertencentes ao círculo parisiense, com destaque para as obras de Henri Laurens, Robert Delaunay e Sónia Delaunay, tendo em conta as inovações ocorridas na colagem e o respectivo enquadramento ao longo das suas carreiras.

Após o enquadramento no contexto internacional demos enfoque à realidade portuguesa e aos artistas que mais estiveram associados ao uso da colagem. Nesse sentido, importa registar as colagens produzidas por Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), sendo actualmente uma referência no contexto nacional e internacional.

A colagem dadaísta surge durante a I Guerra Mundial, embora tenha tido uma projecção maior a seguir à guerra através da obra de Jean (Hans) Arp, Raoul Hausman, George Hugnet em Paris e Kurt Schwitters com o intitulado *Merz* que nasce e se desenvolve em Hannover. Em sequência, destacamos o contributo de Max Ernst, que desenvolveu um conjunto de técnicas totalmente revolucionárias no capítulo da colagem e do desenho e o contributo de Hans Richter na evolução da colagem neste período.

Em seguida, **na segunda parte**, abordamos a obra dos artistas portugueses que mais se notabilizaram no capítulo da colagem, integrando-os nas grandes correntes internacionais como os artistas do Surrealismo português, do grupo K.W.Y., relacionado com a designada escola de Paris e de Paula Rego, integrada na escola de Londres. Nas obras destes artistas define-se a evolução da colagem portuguesa a partir do início dos anos 50 até ao final da década de 80 (podendo estender-se por mais alguns anos). Fernando de Azevedo, Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas foram alvo de particular atenção, aferindo as principais influências a nível internacional e as metodologias seguidas pelos artistas.

A **terceira parte** é totalmente focada na obra de Cruzeiro Seixas, perspectivando o tema do desenho e sobretudo da colagem como metodologias artísticas centrais do seu pensamento plástico. Num primeiro momento abordamos a sua obra e consequentemente o seu percurso artístico e, em seguida, analisamos uma actividade absolutamente excepcional deste artista: os *scrapbooks*. Este capítulo visa explorar uma componente pouco conhecida do seu trabalho, colocando, ao mesmo tempo, questões acerca da utilização deste tipo de suporte para a prática artística. Este tema revelou-se fundamental para a tese, já que abriu espaço a uma vertente inédita do seu trabalho. A Fundação Cupertino de Miranda reúne um conjunto de 42 cadernos que designamos como *scrapbooks*, baseando-nos na recente teorização internacional sobre esta forma de expressão tão intimamente ligada à colagem.

Como metodologia de investigação recorremos a arquivos e bibliotecas nacionais, nomeadamente ao Arquivo e Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e do Centro de Arte Moderna. Na Biblioteca da Fundação de Serralves foi possível investigar um conjunto notável de livros de artista de autores internacionais. O Museu do Chiado também possui um interessante acervo de documentação sobre arte portuguesa que foi consultado. A revisão da bibliografia constituiu um importante aporte metodológico.

A investigação na Fundação Cupertino de Miranda foi decisiva para o desenvolvimento de toda a pesquisa, permitindo o acesso a um significativo conjunto de obras referentes ao Surrealismo português e à visualização de grande parte da colecção particular de Cruzeiro Seixas. Através desta instituição, foi possível um contacto pessoal com o artista e a realização da entrevista que publicamos nesta tese, onde se colocou um conjunto de questões transversais à sua obra, sobretudo as relacionadas com o tema da tese. Assim, consideramos que uma das estratégias metodológicas mais significativas do nosso trabalho foi o contacto directo com o artista, em várias sessões de trabalho, e a realização formal de uma entrevista, pois Cruzeiro Seixas foi artista, director de galerias de arte e um profundo conhecedor da arte portuguesa, como atesta a sua biblioteca e colecção de arte.

A selecção de imagens foi metodologicamente essencial para a investigação, uma vez que a imagem constitui um dos mais importantes argumentos. Em relação às fotografias das obras utilizadas na tese, é importante referir que algumas foram registadas por nós, outras foram requisitadas mediante a respectiva autorização das várias entidades, que publicamos em anexo. A nível metodológico, importa ainda ter em conta que cada imagem é acompanhada da respectiva ficha técnica com as seguintes informações: título, data (caso esteja assinalado), técnica adoptada, medidas em centímetros e respectivo local de proveniência. Em alguns casos específicos a legenda é acompanhada pela identificação do fotógrafo e outras informações complementares exigidas pelas entidades detentoras dos respectivos direitos de imagem. Quanto aos *scrapbooks*, a legenda é feita de forma diferente, já que a seguir ao título da obra consta o número e página do *scrapbook* a que pertence.

De facto, o foco central da metodologia de investigação constituiu a análise e estudo aprofundado das obras de arte, sistema usado para o estudo da história e teoria do desenho, nomeadamente na vertente do *Connoisseurship*, de profunda tradição que combina a sensibilidade subjectiva e a capacidade de visão crítica (no sentido literal) com investigação objectiva das condições históricas da produção artística. Metodologia magistralmente definida por David Rosand (Rosand, 2002, p.3). Neste sentido, visitámos demoradamente alguns dos mais prestigiados museus nacionais, com destaque para o CAM (Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian), o MNAC (Museu do Chiado), a Fundação de Serralves e a Fundação Cupertino de Miranda, já referidos, e também a Colecção Berardo, o Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, a Casa das Histórias Paula Rego, o Centro de Arte Manuel de Brito e a Fundação Arpad Szenes Vieira da Silva, para citar os mais importantes. A nível internacional, visitámos a TATE e a National Gallery em Londres. Relativamente a galerias comerciais destacamos a Galeria de S. Mamede e a Pervegaleria, esta última com um importante acervo dedicado à obra de Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas e outros artistas surrealistas.

Visitámos virtualmente o Centro Georges Pompidou, o Guggenheim e o MoMA, entre outros Museus, de modo a encontrar as colagens de referência internacional que nos permitiram elaborar o nosso texto. De facto, a consulta de obras e textos *on-line* foi importante para a investigação, já que permitiu o acesso ao visionamento de obras particularmente relevantes para o tema, em grandes museus internacionais por toda a Europa e nos Estados Unidos da América. Foi também necessário um extenso cruzamento de informações, documentos, publicações e fontes literárias de autores nacionais e internacionais. Neste campo destacamos o diálogo estabelecido com o ICA (Institute of Contemporary Arts) de Londres, que nos enviou o único catálogo existente actualmente sobre os *scrapbooks* de artistas, relativo a uma exposição recente realizada nesta instituição.

Relativamente à teoria e história do desenho referimos, em primeiro lugar, três obras fundamentais sobre a arte da visão crítica e analítica do desenho, na sua forma mais intemporal: Jean Leymarie, Geneviève Monnier e Bernice Rose (1979), *Le Dessin - Histoire D'Un Art*, Annamaria Petrioli Tofani, Simonetta Rodinó e Gianni Carlo Sciolla (1991), *Il Disegno. Forme, tecniche, significati*. David Rosand (2002) *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*. Citamos seguidamente duas visões contemporâneas sobre o desenho da responsabilidade de artistas e professoras de desenho: Margaret Davidson (2011), *Contemporary Drawing. Key concepts and Techniques* e Deanna Petherbridge (2011), *The Primacy of Drawing. Histories and Theories of practice*.

Ainda no que concerne ao estado da arte e tendo em consideração os diferentes artistas e períodos estudados, apresentamos um extenso conjunto de referências bibliográficas, segmentadas de acordo com cada uma das três partes da tese.

Porém, numa fase inicial e no âmbito do estudo da colagem a nível internacional, apresentamos um conjunto de publicações que perspectivam uma visão mais genérica da evolução da colagem ao longo do séc. XX, percorrendo o movimento Cubista, Futurista, Dadaísta e Surrealista. De Eddie Wolfram (1975), *History of collage: An Anthology of collage, Assemblage and events structure*, de Herta Wescher e Albert Ràfols-Casamada (1977), *La Historia del Collage: Del Cusbismo a la Actualidad*, de Corrado Maltese (1997) *Las Técnicas Artísticas*. Ainda num âmbito mais genérico, de Brandon Taylor (2006) *Collage, The making of Modern Art* e de Lisa Philips, Richard Flood, Massimiliano Gioni e Laura Hopman (2007), *Collage: The (Un) Monumental Picture*.

Na perspectiva de um estudo mais global, mas focado essencialmente nas técnicas de desenho e colagem, são referidas algumas obras: Florian Rodari (1988), *Le Collage: papiers collés, papiers déchirés, papiers découpé*, de André Béguin, (1995), o *Dictionnaire technique du dessin*.

Para uma visão global da evolução das principais correntes artísticas desde o Cubismo até ao Surrealismo foi estudada a obra de Maurice Raynal, Jacques Lassaigue e Werner U. Schmalenbach (1950), *Histoire de la Peinture Moderne de Picasso Au Surréalisme. Du Cubisme a Paul Klee*. Para um enquadramento da colagem no Surrealismo europeu, foi importante a obra de Diane Waldman (1992) *Colage, Assemblage, and the Found Object*.

A nível internacional e para um estudo pormenorizado acerca das metodologias de colagem introduzidas por Picasso no Cubismo, fundamentalmente no que concerne aos *papiers collés*, mencionamos de Francis Frascina e Jonathan Harris (1992), *Art in modern culture and anthology of critical texts*. Esta publicação inclui textos de Rosalind Krauss que reforçam a importância da complexa estrutura simbólica dos *papiers collés*. Desta autora, foi imprescindível a obra Rosalind Krauss (1999), *The Picasso-Papers*. Em muitas destas intervenções, nomeadamente nas obras de Picasso, está implícita uma forte conotação política, detentora de uma complexa estrutura simbólica. A obra de David Cottington, *Cubism in the Shadow of War*, permite, a par de algumas obras citadas anteriormente, uma melhor compreensão dessa abordagem.

Além de um estudo pormenorizado dos *papiers collés*, foi também importante conferir algumas obras que permitem aferir do seu enquadramento numa visão mais global do Cubismo e dos seus principais intervenientes.

No âmbito dos *papiers collés* e da sua evolução no Cubismo, foi basilar o papel exercido por Braque, sendo imprescindível a consulta da obra de Edwin Mullin (1973), *Braque*. O texto de William Rubin, (1991) *Picasso Y Braque*, permite um conhecimento mais genérico e comparativo do trabalho desenvolvido por estes dois artistas durante a criação dos *papiers collés* e de todo o movimento cubista. Todavia, para um conhecimento mais alargado a outros movimentos artísticos, consultámos a obra *La invención del cubismo* e a obra de Christianne Poggi (1992), *In defiance of Paiting: Cubism, Futurism, and the invention of Collage*.

Após o estudo de Picasso, Braque e Juan Gris, foi necessário um conhecimento mais generalizado dos artistas da geração pertencente ao círculo de Paris, entre os quais destacamos Henri Laurens. Para um conhecimento mais específico da sua obra, foi consultada a publicação de Isabelle Monod-Fontaine (1985), *Henri Laurens: Le cubisme: Constructions et papiers collés, 1915-1919*.

Para situarmos a colagem e o desenho vanguardista no contexto artístico português, foi capital a obra de José Augusto França, (1975 e 1976, respectivamente) *Amadeo de Souza-Cardoso, O Português à Força e Almada Negreiros, O Português Sem Mestre e Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918)*. Relativamente ao impacto de Amadeo no movimento modernista, citamos a obra de Paulo Ferreira (1983) *Amadeo de Souza-Cardoso: a primeira descoberta de Portugal na Europa no Século XX*, que possui informação biográfica e opiniões de outros artistas que auxiliaram a perspectivar uma visão global da sua obra. Por último, referimos a obra de Maria de Jesús Ávila e Pedro Lapa (2011), *Amadeo Souza-Cardoso – Um pioneiro do Modernismo em Portugal*.

Algumas exposições e respectivos catálogos foram importantes para uma melhor percepção do seu trabalho e influências para a prática artística. Nessa medida, salientamos os catálogos das exposições organizadas pelo CAM, Centro de Arte Moderna, na Fundação Calouste Gulbenkian:

Emílio Rui Vilar (2006), *Amadeo de Sousa-Cardoso: Diálogo de Vanguardas/Avant-garde Dialogues*, Helena de Freitas (2008) *Catálogo Raisonné, Amadeo de Souza-Cardoso, no CAM, Centro de Arte Moderna, na Fundação Calouste Gulbenkian*.

Neste capítulo, o movimento Dadaísta foi amplamente estudado, pela importância que exerceu no desenvolvimento da colagem no séc. XX, nomeadamente na esfera internacional, com as primeiras experiências com colagem criadas por Jean Arp, Sophie Tauber e Kurt Schwitters. Para um conhecimento mais detalhado sobre a colagem dadaísta e em particular de Arp, referimos as seguintes obras: Francisco Calvo Serraller (1985) *Jean Arp, 1886-1966: Esculturas, Relieves, obra sobre papel, tapices*, e Serge Fauchereau (1988), *Jean Arp, (1886-1966)*. O círculo dadaísta parisiense exerceu forte contributo para a evolução do movimento Dadaísta na Europa, com destaque para as intervenções com colagem de Raoul Hausman.

Acerca da sua obra, referimos Raoul Hausmann (1974), *Raoul Hausmann: Autor de l'esprit de notre temps: Assemblages, Collages, Photo-Montages*, que define algumas das inovações criadas no campo da colagem e do uso da fotografia.

Sendo Max Ernst um dos principais expoentes no campo da experimentação em colagem, durante a transição do Dadaísmo para o Surrealismo, citamos algumas publicações de referência: Aragon (1980) *Les collage*, importante texto de 1930, Weiner Spies e Éliane Kaufholz (1983) *Max Ernst (1891-1976)* e de Werner Spies (1987), *Max Ernst: Livro e obra gráfica*. Acerca do estudo da técnica de colagem e da *Frottage*, consultamos a obra de Gaston Diehl (1991) *Max Ernst*.

Para o estudo da história da arte portuguesa numa visão temporal mais alargada, enquadrado no âmbito do tema da colagem, referimos as seguintes obras: David Santos (2002), *1940-1960. Da Escultura à Colagem, Outras Disciplinas nas Coleções do Museu do Chiado*, Maria de Jesús Ávila (2003), *1960-1980 – Anos de Normalização artística nas coleções do Museu do Chiado*, Maria de Jesús Ávila, co-autoria com M.B. Ruivo, Pedro Lapa e J.V. Oliveira (2004), *Cinco Pintores de La Modernidad Portuguesa 1911-1965* e Maria de Jesús Ávila, Pedro Lapa (2011) *Arte Portuguesa do Século XX 1910-1960*.

A década de 60 foi muito importante para o desenvolvimento da colagem na arte contemporânea nacional, pelo intercâmbio com a Europa e pela formação de grupos de artistas. Nessa medida, foi essencial adquirir uma perspectiva crítica sobre este período, através da obra de Elíseo Summavielle, António Rodrigues, António Areal, José-Augusto França, Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves, Bruno da Ponte, Rocha de Sousa, Gonçalo Pena, (1994) *Anos 60, Anos de Ruptura: Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*.

A nível académico, foi essencial a consulta da tese de doutoramento de Cristina Pratas Cruzeiro (2014) *Arte e Realidade – Aproximação, diluição e simbiose no século XX*, para o enquadramento da colagem neste período e da sua evolução ao longo dos tempos.

A segunda parte da tese é focada no estudo da colagem no movimento surrealista português, sendo registadas as principais inovações ocorridas e o experimentalismo na arte contemporânea nacional, a partir do final da década de 40 e início de 50. Nesta fase, alargamos o estudo às principais referências do Surrealismo internacional, centrado no Surrealismo francês que, ao romperem com a linguagem artística institucionalizada, criaram uma dinâmica e nova linguagem no desenho, tal como nas artes plásticas em geral.

Nesta fase, iremos referir algumas obras com uma visão mais genérica do Surrealismo internacional e dos artistas que dele fizeram parte. Com base neste pressuposto, importa mencionar uma obra fulcral para a conhecimento dos ideais surrealistas, de André Breton (2011), *Manifestos del Surrealismo*. Para um conhecimento mais abrangente da colagem Surrealista numa perspectiva crítica e de história de arte no que concerne às técnicas adoptadas, incluímos as seguintes obras: Patrick Waldberg (1965), *Surrealism*, Elza Adamowicz, (1998), *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corps. Surrealism*, Tim Martin (1999), *Essential Surrealism*, Fiona Bradley, (2000), *Surrealismo*. E por último, David Lomas (2012), *Becoming Machine: Surrealist Automatism and Some Contemporary Instances*.

Relativamente ao modo como o Surrealismo evoluiu no círculo artístico parisiense, foram imprescindíveis as seguintes obras: Mary Ann Caws (2004), *Surrealism*, Phillipe Buttnier (2011), *Surrealism in Paris*. No círculo artístico parisiense o grupo surrealista checo foi um dos mais activos no uso da colagem, através da imagem e montagem fotográfica. Relativamente a este grupo, é importante referir as seguintes obras: Eric Dlouhosh e Rotislav Svácha (1999), *Karel Teige 1900-1951: L'enfant terrible of the czech modernist avan-garde*, Krzysztof Fijalkowski, Michael Richardson e Ian Walker (2013), *Surrealism and Photography in Czechoslovakia: On the Needles of Day*.

A nível nacional foram consultadas algumas publicações e catálogos referentes aos artistas que passaram pelo Neo-Realismo e Surrealismo. Nessa perspectiva, Júlio Pomar exerceu especial protagonismo na vertente Neo-Realista, sendo de particular relevância a obra de Ana Almeida e Sónia Vespeira Almeida (2008), *Júlio Pomar; Cadeia da relação*.

Além do contributo de Júlio Pomar, destacamos o papel interventivo na colagem de alguns artistas portugueses, entre os quais Jorge Vieira. Feito este enquadramento, é importante citar a obra de Pedro Lapa, José Fernandes Pereira, Rui Chafes, Corchero, Maria Jesús Ávila e Raquel Henriques Silva, (1995), *Jorge Vieira*.

Tendo em consideração o impacto de Mário Cesariny no Surrealismo nacional, foram consultadas algumas publicações e catálogos que visam um estudo atento e global da sua obra, no capítulo do desenho e colagem. Nessa medida, importa referir a obra de Bernardo Pinto de Almeida (2005), *Mário Cesariny. A imagem em movimento*. Referimos ainda o catálogo da exposição realizada em Madrid, organizada por Perfecto E. Cuadrado (2006), *Mário Cesariny: Navío de Espejos*. Esta exposição assume um grande impacto na divulgação do seu trabalho artístico, não só no capítulo das diferentes abordagens à colagem, mas no alargamento a outros campos da arte, nomeadamente à pintura, ao desenho e à literatura.

Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas estabeleceram ao longo de décadas uma profunda amizade que marcou as suas vidas, sendo por isso essencial a consulta da obra de Perfecto E. Cuadrado (2009), *De Mário Cesariny para Artur Manuel do Cruzeiro Seixas*.

Acerca do trabalho de Fernando de Azevedo, destacamos o catálogo de Leonor Nazaré (2013) *Encontros Imprevistos*, publicada no âmbito de uma exposição que exalta a vida e obra desta personalidade realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, focada nas suas intervenções com colagem e montagem fotográfica.

Não obstante, importa salientar outras publicações fora do âmbito de catálogos, que foram particularmente relevantes para os diferentes períodos estudados, compreendidos entre o final da década de 40 e de 50. Nessa medida, a obra de José-Augusto França (1982), *Os anos 40 na Arte Portuguesa*, foi determinante para uma percepção global deste período, nomeadamente do Neo-Realismo, que antecedeu o período Surrealista.

Para o estudo do desenho surrealista nacional, foi essencial a obra de Fernando Calhau, Paulo Henriques e Fernando Cabral Martins (1999), *Desenhos dos Surrealistas em Portugal*. Relativamente ao Surrealismo nacional e ao uso da colagem, foi imprescindível a obra de Perfecto E. Cuadrado e Maria de Jesús Ávila (2001), *O surrealismo em Portugal, 1934-1952*. Esta obra permitiu um conhecimento mais profundo de todo o panorama do movimento surrealista em Portugal, da sua problemática e dos diferentes caminhos seguidos. Ainda sobre o Surrealismo nacional e com informação relevante acerca do Grupo Surrealista de Lisboa, citamos a obra de José-Augusto França, Rui-Mário Gonçalves, Raquel Henriques Silva e Cristina Azevedo Tavares (2009), *Surrealismo Porquê? nos 60 anos da exposição do Grupo Surrealista de Lisboa*.

Da Fundação Cupertino de Miranda foi consultado um vasto conjunto de publicações e catálogos focados no tema da colagem e do Surrealismo, dos quais citamos as seguintes obras: Miguel Von Hafe Perez (1994), *Surrealismo (e não)*, Miguel Von Hafe Perez (1996), *Visões partilhadas obras de colecções particulares de Famalicão*, Ricardo Velosa, Perfecto E Cuadrado e António Gonçalves (2007), *O surrealismo na Fundação Cupertino de Miranda*, António Gonçalves e Eurico Gonçalves (2010), João Rodrigues, António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, António Paulo Tomaz.

Fora da esfera da geração surrealista, direccionámos o estudo para o trabalho desenvolvido pelo grupo KWY e para a revista do grupo. A consulta do catálogo da exposição realizada no CCB em 2001, de Margarida Acciaiuoli, *KWY, Paris, 1958-1968*, foi determinante para um conhecimento profundo do grupo e dos seus membros, entre os quais destacamos os artistas José Escada, Lourdes Castro e René Bertholo. Além deste catálogo, foram consultadas algumas publicações para um conhecimento das obras colectivas e carreiras individuais.

Acerca da vida e obra de José Escada foi indispensável, entre outras obras, a consulta da obra de António Prates [et al.] (1989), *José Escada, relativa a uma exposição na galeria de São Bento com textos de Mário Cesariny*. Ainda acerca do seu trabalho, foi consultada a tese de doutoramento realizada na FBAUL, de Jorge Caseirão, *José Escada, A consciência do desenho e a descoberta de outra dimensão*. Por último, importa citar o catálogo de Rui Mário Gonçalves e Maria Arlete Alves da Silva [et al.] (2011), *José Escada no CAMB*.

De René Bertholo, foram também consultadas algumas obras para obter uma visão crítica e global do seu trabalho: Fernando Santos (2001), *René Bertholo “Confusões”* e de Filomena Serra (2005), *René Bertholo*, que percorre de um modo abrangente todo o seu percurso, focado no estudo de novas técnicas de colagem e das futuras aplicações em programas informáticos.

Lourdes Castro foi, a par de José Escada e de René Bertholo, uma das artistas mais consagradas do movimento KWY. Relativamente ao seu trabalho, sobretudo no que concerne ao estudo da linha e de uma análise conceptual do estudo das sombras, foi necessária a análise das seguintes obras: Lourdes Castro (1999), *Lourdes Castro, Além da sombra*. Sylvain Lecombre [et al.] (2001), *A Sombra. Desenhos sobre o papel*. Lourdes Castro e Manuel Zimbro (2003), *Lourdes Castro e Manuel Zimbro: À luz das sombras*.

Durante a década de 60, Paula Rego afirmou-se no panorama internacional como uma artista de referência, tendo desenvolvido no campo da colagem várias intervenções. Para conhecer melhor algumas dessas colagens, foi importante a consulta de algumas publicações, destacando-se a da autoria de John McEwen (1992), *Paula Rego*. Este autor foi dos primeiros a estudar de forma profunda todo o seu trabalho e esta obra apresenta informação detalhada sobre as suas colagens mais importantes da década de 60. Sublinhamos também a obra de Fiona Bradley (2002), *Paula Rego*, com um olhar sobre algumas das obras mais marcantes da artista.

No contexto internacional, Paula Rego realizou inúmeras exposições, nomeadamente em Inglaterra, acompanhadas pela publicação de alguns catálogos que importa referenciar. Nessa medida, citamos o catálogo da Serpentine Gallery (1988), *Paula Rego*, que enfatiza sobretudo três períodos da sua carreira, com destaque para as suas colagens. De 1997, referimos o catálogo da exposição, *Paula Rego* realizada pela TATE Gallery.

A terceira parte centraliza o conteúdo mais importante da tese, ao enquadrar o percurso artístico de Cruzeiro Seixas no desenho e colagem, reunindo, no cúmulo da sua obra, um valioso espólio que importa referenciar. No contexto português, o artista distinguiu-se pela sua excelência no desenho e versatilidade no uso da colagem, quer nos métodos e nas técnicas empregues.

Relativamente ao estado da arte, apresentamos ainda um conjunto de obras literárias que permitiram adquirir um conhecimento detalhado da obra de Cruzeiro Seixas e do seu impacto na arte contemporânea portuguesa. A nível internacional, foi essencial referir publicações sobre artistas pertencentes ao movimento surrealista e mesmo os predecessores a esse período, mas que foram marcantes para o percurso de Cruzeiro Seixas. Assim, sobre o pintor Yves Tanguy uma das suas maiores influências é importante referir a obra de Pierre Matisse (1963), *Yves Tanguy: Un recueil de de ses oeuvres*. Para um conhecimento mais detalhado das pinturas de Tanguy, foi essencial a obra de Daniel Marcheseau (1973), *Yves Tanguy*.

Na vertente metafísica, Giorgio De Chirico, foi uma das suas maiores influências, tendo inclusivamente tido contactos com Cruzeiro Seixas. Consultámos múltiplas publicações relativas à sua obra, das quais destacamos as de Giovanni Joppolo (1981), *De Chirico* e de Giovanni Lista (1991) *De Chirico*. Sobre a obra de Magritte e a influência de De Chirico nos surrealistas foi consultada a publicação de Suzi Gablik (1970), *Magritte* e, da responsabilidade do MoMa, com textos de Stephanie D'Alessandro [et al.] (2013), *Magritte: The Mystery of The ordinary, 1926-1938*.

Relativamente a Salvador Dali, uma das referências do Surrealismo internacional e uma grande influência para Cruzeiro Seixas, na vertente conceptual e também visual, foi importante a consulta das seguintes obras: Dawn Ades (1982), *Dali*, Conroy Maddox (1990), *Salvador Dali, 1904-1989: O Génio e o Excêntrico*, Haim Finkelstein (1996), *Salvador Dali's art and writing, 1927-1942: The Metamorphoses of Narcissus* e Dawn Ades (2000), *Dali's optical illusion*.

No que diz respeito à crítica e estudo da arte, enquadrado no desenho e colagem de Cruzeiro Seixas, referimos de Mário Cesariny (1967), *Cruzeiro Seixas/Mário Cesariny*. Restringindo o estudo somente ao desenho de Cruzeiro Seixas, foi indispensável mencionar um dos mais prestigiados historiadores de arte portugueses, Rui Mário Gonçalves, com três referências: Um prefácio para a exposição na Galeria São Bento (1967), *Cruzeiro Seixas*. Da Galeria Buchholz no Porto, o catálogo da exposição (198?), *Cruzeiro Seixas* e o livro (2007), *Cruzeiro Seixas com a asa por dentro*. Importa acrescentar que esta publicação possibilitou um entendimento mais profundo e metodológico do desenho. Ainda no que diz respeito ao estudo e crítica do desenho foi importante a obra de Lima de Freitas (1989), *Cruzeiro Seixas*.

No que concerne a exposições, foi essencial a consulta de alguns catálogos de exposições individuais e colectivas nas quais Cruzeiro Seixas participou. Para situarmos e conhecermos a sua obra no contexto do desenho surrealista português, destacamos o catálogo de Aníbal Pinto de Castro (1992), *O Surrealismo Abrangente colecção particular Cruzeiro Seixas*. Ainda da Fundação Cupertino de Miranda, é fundamental a obra de Bernardo Pinto de Almeida (2000), *Cruzeiro Seixas*.

Na Galeria São Mamede, citamos quatro catálogos essenciais para o conhecimento da sua obra: Da exposição realizada em 1980, com apresentação de Herberto Helder e textos de Edouard Jaguer, *O atelier de Cruzeiro Seixas*. De Bernardo Pinto de Almeida [et al.] *Cruzeiro Seixas: 30 Labirintos sem saída 1966-1995*, (1996), *Cruzeiro Seixas, Fauna Flora e Arte* (2005) e finalmente o catálogo da exposição *O Infinito Segredo* (2009).

Acerca do período africano, consultámos o catálogo da Galeria de Emenda da autoria de Cruzeiro Seixas (1975), *40 Guaches (África 1954-58)*. De Eurico Gonçalves o catálogo da exposição em 1984, *Cruzeiro Seixas na Galeria Gilde* e de Lima de Freitas em colaboração com a Galeria Almadarte, o catálogo da exposição (1996), *Cruzeiro Seixas*. De Maria João Fernandes, referimos dois catálogos que constituem um importante aporte para a investigação: O catálogo da exposição na Galeria António Prates em 1999, *Cruzeiro Seixas, Elogio ao Papel*, que incide na vertente da colagem e desenho abstracto, nomeadamente no início da década de 60 e da Galeria Arte & Manifesto, no Porto, o catálogo da exposição realizada em 2000, *O poeta e a esfinge*, que exalta as virtualidades da poesia no trabalho de Cruzeiro Seixas.

Importa fazer referência a publicações da autoria do próprio Cruzeiro Seixas, que contribuíram de modo decisivo para um conhecimento profundo da sua personalidade artística. No que concerne ao que o próprio artista denominou de *desaforismos*, referimos de Cruzeiro Seixas, ed. lit; Luís Teixeira da Mota (1989) *Desaforismos de Artur do Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Sotip Centro de Arte Galeria. Ainda da sua autoria e em colaboração com André Coyné, (2001), *Cruzeiro Seixas, Outras formas de Bailar, Volar, Sonhar y Deambular*, para a Fundação Eugénio Granel.

Relativamente à poesia e apesar de não constituir o foco do nosso estudo, referimos quatro obras na vertente literária que penetram na sua intimidade: De Cruzeiro Seixas e introdução de André Coyné (1986) *Eu falo em chamas*. Com a colaboração de Bernardo Pinto de Almeida (2000), *Retrato sem rosto; Poemas de Artur Cruzeiro Seixas*.

Como se sabe, Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny mantiveram contacto ao longo de mais de cinco décadas, através da troca de correspondência, com o registo de dezenas de cartas. A publicação da obra de Perfecto E. Cuadrado (2014), *Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas*, de 2014, foi essencial para um conhecimento mais profundo dessa relação de amizade. Por último e com tradução de Perfecto E. Cuadrado (2001), *Galeria de espejos/Galeria de espelhos*, um livro de poemas e desenhos da autoria de Cruzeiro Seixas.

No que concerne ao estado da arte e para uma melhor análise e compreensão dos *scrapbooks*, que como veremos, não têm sido estudados pela investigação sobre arte, nomeadamente ao nível do respectivo impacto desta tipologia na arte contemporânea, destacamos o catálogo da exposição *Paperwork: A Brief History of Artists' Scrapbooks* (2013) da autoria dos curadores Andrew Roth e de Alex Kitnick e também a obra de Jessica Helfand, *Scrapbooks: an American History*, uma publicação muito rica ao nível expressivo e emocional, com a demonstração de diferentes abordagens, desde o final do séc. XIX. Ambas as publicações permitem abordar uma perspectiva histórica do tema.

Também o catálogo de uma exposição de 2003, de Christophe Cherix e Liza Bear, *Barry Le Va: Fictional Excerpts, Notes, Interviews, Scrapbooks: 1969-2003* (2005) aborda cerca de 40 anos de práticas em *scrapbooks*. Este catálogo congrega um colectivo de registos que atestam da versatilidade dos *scrapbooks* no que concerne à prática do desenho/colagem.

O artista Paul Buck publicou em 2011 *A public intimacy*. Esta obra mostra grande paralelismo com os *scrapbooks* de Cruzeiro Seixas, já que ambos fazem uso da colagem e do desenho para documentar experiências pessoais. O autor, poeta, escritor, professor, proporciona-nos uma viagem pela sua intimidade, desde 1964, com colagens, fotografias, comentários e recortes de jornais pertencentes ao seu arquivo pessoal.

Marginalmente ao nosso estudo e somente para registo de uma tipologia de *scrapbook* e mesmo de livro de artista fotográfico, de que a biblioteca da Fundação Serralves é colecionadora, importa referir a publicação da curadora Ruf Beatrix em 2006, acerca do *scrapbook* da artista Isa Genzken's *I love New York, Crazy City*, que nos remete para uma viagem por esta cidade durante a década de 90. Ainda numa vertente documental com base na fotografia, referimos duas obras:

Henri Cartier-Bresson, Agnès Sire, Michel Frizot (2006), *Scrap Book: Photographies* e de Albert Mayles (2007), (intro: Martin Scorsese) *A Maysles Scrapbook*.

A nível nacional, importa também mencionar a exposição organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, centrada nos livros-de-artista de Lourdes Castro: *Todos os Livros*. Este catálogo é revelador de quase todos os livros-de-artista realizados por esta artista desde 1956 e que tal como Cruzeiro Seixas, experimentou neste tipo de suporte uma dinâmica muito variada de materiais e técnicas de colagem, com especial destaque para as intervenções com plexiglas e tecidos.

Em relação a Cruzeiro Seixas, a primeira exposição que conhecemos em que foram mostradas várias páginas abertas dos *scrapbooks*, constituiu-se em 2014: *Até onde a Vista Alcança – desenho, Cruzeiro Seixas*. Tratou-se de um primeiro contacto com esta tipologia e paralelamente com um conjunto de colagens, desenhos, transcrições e fotografias pertencentes aos cadernos, num espaço que foi dedicado na íntegra ao autor.

Na fase de revisão do presente trabalho, inaugurou no Museu da Presidência da República, *Cruzeiro Seixas – Sou um tipo que faz coisas*, a 3 de Dezembro de 2015, no dia de aniversário do autor. O catálogo, com introdução de Diogo Gaspar, Director do Museu, integra textos de Perfecto Cuadrado e João Pinharanda, habituais críticos da obra de Cruzeiro Seixas, sem grandes novidades. No entanto, Rui Manuel Almeida publica uma importante visão da actividade de programador cultural e galerista de Cruzeiro Seixas. A exposição revela os primeiros seis volumes dos *scrapbook* e uma visão muito sintética de Cuadrado sobre o tema, observando os *scrapbook* como novelas-colagem. Propomos toda uma outra dimensão para estes objectos de Cruzeiro Seixas.

I Parte

Os *Papiers Collés* e a colagem no início do séc.XX

1. A colagem na vanguarda da arte moderna

No início do século XX, a arte moderna sofreu profundas mudanças, sendo que algumas delas foram revolucionárias a nível conceptual e nas técnicas usadas pelos artistas, suscitando novas questões no que diz respeito à definição de obra de arte existente até então. Segundo Christine Poggi “The invention of collage put into question prevailing notions of how and what works of art represent, of what unifies a work of art, of what materials artist may use; it also opened to debate the more recent Romantic definition of what constitutes originality and authenticity in the work of art” (Poggi, 1992, p.1). Este processo, aparentemente muito simples, consistia basicamente na colagem de diversos materiais para formarem uma composição pictórica. Podia ficar restrita ao uso de papel, jornais, revistas ou fotografia, através de um processo de fotomontagem, ou passar para o uso de objectos, texturas, peças de madeira, metal, ossos (Mills, 1981, p.9-12). O incremento da colagem como um acto de expressão teve a sua génese na arte moderna aliada ao desenvolvimento do conhecimento psicológico e tecnológico, esta técnica começou a ser amplamente valorizada na cultura artística europeia como um importante veículo de expressão artística, deixando uma marca permanente na arte do séc. XX.

A sua origem, ainda que com numerosas utilizações, remota a vários séculos atrás, sendo que um dos exemplos mais antigos, por volta do séc. XII, são os manuscritos japoneses com obras poéticas, salpicados com formas irregulares recortadas e com motivos florais e zoomórficos. Durante o séc.XIII, no Médio Oriente, surgiram na Pérsia trabalhos em couro gravado trabalhado para luxuosas encadernações de livros. Mais tarde, já no séc. XV e no início do séc. XVI, a colagem atravessou um período brilhante, sendo substituída por recortes de papel. Na Europa ocidental impôs-se o recorte de pergaminho até ao séc. XVI, encontrando-se as primeiras obras em álbuns de genealogia. Na Holanda, a alta sociedade adoptou a moda do recorte manual, usando instrumentos de corte até metade do séc. XVII, adquirindo alguns artistas desta especialidade grande prestígio. Além deste tipo de trabalho em papel, surgiram pinturas com colagem de diversos materiais, com destaque para a colagem das plumas mexicanas trazidas pelos conquistadores espanhóis trazidas para a Europa durante o séc.XVI¹ (Wescher; Rafôis-Casamada, p.13-14).

Mais tarde, já no séc. XIX, a evolução tecnológica e a produção industrial em série incrementada pela revolução industrial, possibilitou a criação de novos materiais para a colagem, na sua vertente artística e educacional. Em 1840, a colagem já se utilizava na Alemanha, para incentivar a criatividade visual em jardins de infância. Posteriormente, foi desenvolvida por Maria Montessori² nas suas escolas, sendo a sua prática actualmente generalizada, dando às crianças uma tesoura e pedaços de papel colorido para fazer recortes e colagens (Wolfram, 1975, p.9).

1 Tradução Pedro Oliveira

2 Maria Montessori (1870-1952), educadora, médica, pedagoga, foi responsável pelo método Montessori de aprendizagem.

Todavia a aplicação da colagem estava prestes a ganhar nova dimensão com a aplicação da fotografia e da fotomontagem. Segundo Eddie Wolfram:

By the end of the century photomontage was being widely used for advertisements and postcards. In holidays resorts photographers built painted picturesque settings with head-holes on humorous cartoon-like figures so that they could take portraits of holiday makers in amusing or unlikely surroundings. (Wolfram, 1975, p.14).

A partir deste período o processo de colagem foi adoptado pelos artistas europeus, principalmente no círculo artístico parisiense, como um importante veículo de expressão do qual Picasso e Braque foram pioneiros.

1.2 Introdução da colagem na arte moderna

1.2.1 Do Cubismo Analítico à criação dos *papiers collés* (Picasso, Braque)

A introdução da colagem no movimento cubista foi co-responsável por uma revolução na arte moderna, alterando todos os conceitos pictóricos tradicionais e academistas e provocando enorme estranheza e indignação no meio artístico europeu, nomeadamente em Paris, a cidade onde surgiram as primeiras experiências no movimento cubista. Nesse sentido, importa num primeiro momento contextualizar o acto da colagem e a sua evolução no Cubismo através da sua segmentação que, segundo Eddie Wolfram, teve três fases. A primeira fase (1907-1909) foi inspirada na obra do pintor francês Paul Cézanne (1839-1906), um dos principais responsáveis pela transição do impressionismo para o Cubismo. Posteriormente, o Cubismo evoluiu para a fase analítica (1910-1912) menos figurativa, atingindo a sua última fase no Cubismo sintético (1912 -1914) (Wolfram, 1975, p.15).

Este último período foi particularmente importante já que corresponde ao momento em que surgiram os primeiros *papiers collés* e consequentemente a colagem nos movimentos de arte moderna na Europa. A fase do Cubismo sintético, definida sobretudo pelo forte carácter de experimentação e vanguarda protagonizado numa primeira fase por Pablo Picasso e George Braque, sucedendo às primeiras obras de Cézanne. Como iremos ver mais adiante, durante o Cubismo analítico, Juan Gris irá juntar-se a esta dupla como um dos artistas mais influentes no movimento cubista e no uso da colagem. O artista sofreu grande influência de ambos, criando contudo uma série de obras no campo da colagem com um forte cunho pessoal e diferenciador.

1.2.2 Transição do cubismo analítico para o cubismo sintético

O Cubismo atravessou num curto período de tempo por um conjunto de importantes transformações ao nível dos referentes de representação, marcado pela intervenção de outros artistas. “O termo *Cubismo analítico* foi inventado por Juan Gris, o jovem pintor espanhol que em breve se tornaria o elemento mais novo do trio cubista. Usou-o para descrever as pinturas de Picasso e de Braque no período no fim do Outono de 1909” (Mullins, 1973, p.55).

Em 1910 consumou-se uma ruptura definitiva a nível artístico com um passado de influência clássica, que consumou uma ruptura definitiva com um passado de visão clássica. O período que decorreu entre o Outono de 1909 e 1910 foi importante para que, mais tarde, surgissem os primeiros *papiers collés*, uma vez que primeiro teve de acontecer uma mudança de estilo no interior do Cubismo e das suas principais permissas. Foi a partir deste momento que Picasso e Braque começaram a acompanhar o trabalho um do outro e a colaborar no sentido da transformação da prática cubista. Porém, essa colaboração esteve longe de ser pacífica e só a partir do verão de 1911, quando o Cubismo analítico atingiu a sua fase mais hermética, é que ambos voltaram a trabalhar em conjunto, em Céret, só regressando a Paris em Outubro (Mullins, 1973, p.68).

Na sua essência, o Cubismo, retratava factos físicos e experiências, através da sua decomposição em fragmentos e da simplificação com uma maior liberdade de traços e formas, caminhando aos poucos para um difícil reconhecimento dos referentes representados. A metodologia empregue permitiu uma interpretação mais complexa de um objecto através da sua representação a partir de múltiplos ângulos, com uma mudança da perspectiva global e do seu volume no plano. Esta forma de representar trouxe aspectos revolucionários para a época, mas também alguns inconvenientes, devido à dificuldade de percepção a que plano podia pertencer um dado volume. Entre o Inverno de 1909 e 1910, as pinturas de Braque manifestam uma fragmentação do espaço real e dos volumes, com uma concepção bidimensional, onde já não é fácil identificar os referentes representados. Todavia, Picasso e Braque pretendiam controlar a representação abstracta, mantendo uma ligação com a realidade. Para esse efeito, Braque acabou por adicionar um toque mais realista às suas obras, ao pintar e enquadrar letras e palavras nas suas composições cubistas (Mullins, 1973, p.67-68). Nesta fase, os temas pintados por ambos, oscilavam entre o retrato e a natureza- morta, destacando-se nela a representação de instrumentos musicais. Porém, segundo Mullin, o gosto de Picasso pelo retrato nunca foi partilhado por Braque já que, ao contrário de Braque, Picasso nunca perdeu de vista o que havia de individual num rosto (Mullins, 1973, p.60).

Em 1911, durante o cubismo analítico, Braque criou a obra *O Português*, [Fig.1] sendo pioneiro na introdução de alguns elementos colados, de letras retiradas de cartazes e rótulos que trouxeram para a arte um novo realismo iconográfico oriundo das sociedades modernas.

O tema da obra é alusivo à música e tem como características um formato rectangular e vertical, com planos de tons claro/escuro, onde as linhas descendentes dão a ilusão de uma forma suspensa (Mullins, 1973, p.68).

A partir de 1912 e à medida que ambos os artistas caminhavam no Cubismo Analítico, as obras de Braque foram evoluindo para uma maior perda de referentes, enquanto as obras de Picasso foram no sentido oposto (Rubin, 1990, p.17). Durante este período, o Cubismo analítico atingiu uma tal complexidade que conduziu Picasso a atribuir um maior destaque à cor e à forma e a descobrir novas texturas com diferentes materiais, utilizando novas substâncias (Wescher et al., 1977, p.24). Este processo de simplificação e separação da cor e da forma na composição, feito por Picasso, acabou por ser transitório, ainda que crucial na experimentação de novas técnicas de colagem, na medida em que conduziu mais tarde à criação dos *papiers collés*. Segundo William Rubin:

Si Braque a inventé le papier collé, Picasso, par sa capacité d'en élargir le répertoire de signes, a réussi à exploiter cette technique avec plus de verve et de truculence. Le cubisme synthétique devait déboucher sur un tout autre éventail de possibilités que le cubisme analytique des années précédentes (Rubin, 1990, p.21).

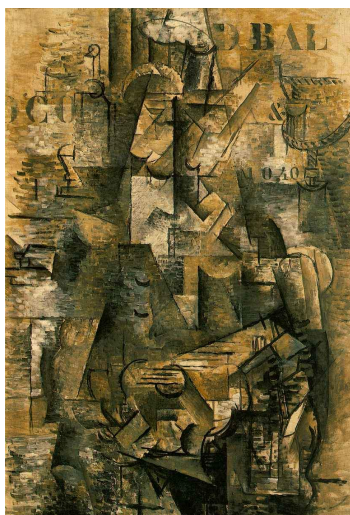


Fig.1 - **Braque**, *O Português*, 1911.
Colagem, acrílico e objectos s/tela, 461 x 321 mm.

1.3 Cubismo sintético e os *papiers collés*

Importa abordar a fase cubista ocorrida entre 1912 e 1914, fase essa marcada pela criação dos *papiers collés* e pela mudança em definitivo para o Cubismo sintético, através da ruptura com a representação figurativa tradicional e o abandono de qualquer processo de mimetização da realidade tal como a vemos.

O que acontece é a substituição da perspectiva albertiana ou cônica por uma sobreposição de planos que inverte o movimento ilusório, ou seja, em vez de dar profundidade dá relevo, evidenciando a superfície do suporte (Cruzeiro, 2014). A sua implementação tornou-se numa nova forma de expressão. Picasso e Braque deram-se conta de que a sobreposição de planos e a diferença de valor e intensidade de tom destes papéis provocava desequilíbrios.

A introdução da colagem no desenho e na pintura foi um processo complicado, devido à dificuldade de aceitação da comunidade artística europeia, em particular a parisiense, tendo suscitado inúmeras críticas. Picasso, em 1908, fez provavelmente o primeiro *papier collé* a partir de um pedaço de papel no centro de um desenho.

Anos mais tarde, em Maio de 1912, na obra *Natureza morta com cadeira de palhinha* [Fig.4] Picasso introduziu diversos elementos estranhos, objectos “reais” fora do âmbito da pintura, como um bocado de tela impermeabilizada impressa a imitar uma cadeira de palhinha e uma corda grossa que servia de moldura. Esta obra, marcou uma viragem na arte do séc. XX, já que foi a primeira colagem cubista (Rubin, 1990, p.30).

A utilização do papel colado, designado por *papier collé* pode ser dividida em três fases distintas: A primeira fase, em 1912, tem como obras mais importantes *Violino e Pauta de Música* [Fig.2] e *Guitarra, Partitura e Vidro*, dois dos primeiros ensaios de Picasso com esta técnica. No final do ano, Picasso desenvolveu uma série de *papiers collés* cuidadosamente preparados ao mais ínfimo detalhe, salientando a autonomia absoluta da pintura em relação aos materiais usados para a colagem. Em *Garrafa sobre uma mesa* (1912), [Fig.3] as linhas a lápis formam uma estrutura forte que fixa a tira de papel de um jornal, apresentando ao mundo exterior sinais de escrita simples, uma tendência da pintura cubista deste período. De Outubro de 1912 a Março de 1913, após um curto período de reflexão, Braque realizou mais de cem *papiers collés*, impulsionado por uma curiosidade e paixão criativa que se projectou no seu trabalho (Rodari, 1988, p.38).



Fig.2 - Picasso,
Violino e Pauta de Música, 1912.
Colagem, acrílico e objectos s/tela,
780 x 635 mm

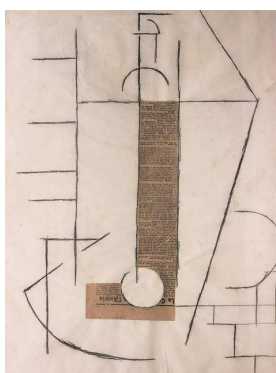


Fig.3 - Picasso,
Garrafa sobre a mesa, 1912.
Colagem jornal, carvão e guache
em papel, 620 x 475 mm.



Fig.4 – Picasso,
Natureza-morta em fundo de palhinha, 1912.
Colagem, acrílico e objectos s/ tela, 270 x 350 mm.

Em Fevereiro de 1913 teve início a segunda fase dos *papiers collés*, com o desenvolvimento do Cubismo sintético. O último período começou em Março de 1914, quando Picasso passou a usar papel colado de forma muitas vezes aleatória e sem grande organização no espaço. Fundamentalmente, a passagem do Cubismo analítico para o sintético não foi uma mudança temática mas de simplificação (Boone, 1992, p.74).

No Cubismo sintético, em vez de uma análise altamente complicada, Braque seguiu uma extrema simplicidade, onde aspectos referentes ao tema, à forma e à cor, ganharam autonomia em relação ao referente representado. A descrição da forma real do objecto limitou-se ao desenho, enquanto a cor ficou separada da forma, contribuindo para uma composição de sentido quase metafórica. Como iremos ver de seguida, a elevação da importância da cor nas composições de Picasso e Braque e posteriormente na criação dos *papiers collés* foi determinante na evolução do movimento cubista.

Os *papiers collés* assumiam uma estrutura de imagens coladas e de cores que, apesar de pertencente ao Cubismo, se definiam por uma complexa estrutura de signos. Esta estrutura de signos pode conduzir a diferentes linguagens sendo que, segundo Rosalind Kraus, “As a system, collage inaugurates a play of differences which is both about and sustain by an absent origin: the forced absence of the original plane by the superimposition of another plane, effacing the first in order to represent it” (Fracina *apud* Krauss, 1992, p.219).

Durante o Cubismo analítico, as obras eram preenchidas por uma enorme monotonia cromática assente numa escala de cinzentos, com cores mais escuras e de grande opacidade. Porém, irá assistir-se a uma transformação nas composições cubistas ao nível da cor e da forma, o que pode ser associado a uma arte de cariz mais popular. Segundo Pollaci, “La modulazione di grigi e ocre che prevale nelle opere cubiste di Picasso e Braque (a partire dal 1908) è sospesa nella primavera del 1912 mediante una serie di artefatti in cui la reintroduzione del colore è relata alla rappresentazione di elementi appartenenti alla cultura di massa” (Polacci, 2012, p.72-73).

Nesse sentido e de acordo com Christine Poggi, a criação dos *papiers collés* foram uma tentativa de quebrar com a monotonia e cinzentismo cromático do cubismo e permitir que as cores ganhassem o seu próprio espaço, como um elemento independente na composição (Poggi, 1992, p.15). Esta opinião é suportada por Rosalind Krauss que, em relação a esta questão, considera, o seguinte:

The collage elements, being themselves shards and fragments from the world of real objects , are endowed with local color; (...) Collage put an end to this monochrome laboratory. Colored papers, wallpapers, product labels, matchboxes, tobacco pouches, calling cards. all bore their own coloration in tones that were decidedly local, in the painter's sense of the term
(Krauss, 1999, p.169).

Dentro da colagem, Picasso foi quem mais tentou incorporar e dinamizar uma nova vertente cromática no Cubismo, principalmente a partir do Inverno de 1912-13, quando introduziu nas suas primeiras pinturas o que tinha aprendido na escola de colagem (Krauss, 1999, p.171). Contudo, a tentativa de introdução de maior variedade cromática no cubismo por intermédio dos *papiers collés*, por parte de Picasso e Braque, apresentou entre 1910-1914, alguns problemas. Segundo Rosalind Krauss, “The first is that, statistically speaking, collage remained by a very long way an affair of browns and grays and beiges. Newsprint did nothing to disrupt this monochromy, nor did Braque’s persistent use of wood-grained paper. (...) The second problem is not statistical but conceptual” (Kraus, 1999, p.170).

1.3.1 Picasso e Braque

Em 1912 e, segundo a descrição de William Rubin “La dynamique des rapports entre les deux artistes a compté pour beaucoup dans les principales innovations de cette année-là, et singulièrement la sculpture par assemblage, le collage et le papier collé” (Rubin, 1990, p.24). Ambos atribuíram especial importância ao estudo da sobreposição de planos e à diferença de intensidade entre os tons dos papéis colados em relação ao fundo. Embora seja um dos criadores dos *papiers collés*, a evolução de Braque é mais lenta que Picasso, com um espírito mais conservador e fixando-se em parte na essência do Cubismo analítico. Essa diferença de mentalidade acentua-se num período em que, enquanto Braque ainda estava a desenvolver experiências numa vertente tridimensional com colagem e recortes de diversas formas de papel, Picasso já estava numa fase distinta, a desenvolver protótipos que vieram dar origem à *assemblage*³ que se tornou moda na escultura após a II Guerra Mundial.

Numa série de obras criadas entre o Outono de 1912 e o Inverno de 1912-1913, Picasso combinou as colagens com desenhos feitos a carvão, representando em quase todos os desenhos cabeças e figuras abstractas (Wescher et al., 1977, p.26). No início do Verão de 1912, Braque partiu para uma nova fase do seu trabalho, criando uma série de desenhos a carvão com recortes de papel colorido. Com esta inovação, Picasso e Braque perceberam que podiam introduzir na arte elementos exteriores e independentes ao desenho e à pintura. Para defender a colagem da crítica do meio artístico vigente, Picasso defendia que “O papel dura tanto como a tinta, e se tudo envelhece à mesma razão, porque não?...Futuramente ninguém verá a tela. Verão a imagem, a imagem criada pela tela: por isso que importa se a tela perdura ou não?” (Boone *apud* Picasso, 1992, p.16).

Em 1913, num momento mais avançado do cubismo sintético, as obras de Braque eram ausentes de profundidade, atingindo um ponto muito próximo da abstracção. Libertou a cor e a substância da sua função descritiva e ao fazê-lo, admitiu que os elementos referentes a um tema podiam ser sugeridos por intermédio de faixas de material colorido e texturas sem qualquer função directamente representativa. Esta técnica resultou de forma brilhante no desenho *Área de Bach*, ou no ano anterior na obra *Natureza-Morta: Bach* (1912) [Fig.5], cujos traços principais formam uma composição abstracta.

³ *Assemblage* – Termo utilizado para representar uma associação de fragmentos de materiais e técnicas diversas, referentes a composições tridimensionais. (Hausmann, 1974, s/p)

Nestas obras, permanecem alguns traços oriundos do Cubismo analítico, no contorno a lápis de um violino e em algumas linhas a carvão mais ténues sobre o papel (Mullins, 1973, p.74). Ainda neste período, Braque criou outras colagens com uma composição que assentava numa estrutura em que as peças coladas rectangulares obedeciam a uma severa ordenação horizontal-vertical, sendo encerradas muitas vezes por uma forma oval. Com este novo enquadramento, Braque pensava que os elementos se aproximavam das superfícies sobrepostas, inserindo directamente os papéis colados (Wescher et al., 1977, p.24).

Podemos captar esse alargamento dos materiais usados em colagem, especialmente a partir de 1914, em obras de Picasso como *Estudante com Cachimbo* (1914) [Fig.6]. Esta obra é muito singular no conjunto dos *papiers collés* por ser caracterizada por uma conjugação entre desenho, pintura e colagem, com o uso de vários materiais, dos quais destacamos o uso do gesso.



Fig. 5 - **Braque**, *Natureza-Morta: Bach*, 1912.
Papel Colado, carvão em papel, 630 x 480 mm.



Fig. 6 - **Picasso**, *Estudante com cachimbo* 1914.
Colagem, gesso, carvão e guache em papel, 730 x 587 mm.

1.4 Temas e materiais dos *papiers collés*

As obras de Braque eram na sua maioria compostas por representações de instrumentos musicais (violino, guitarra, mandolina). O artista justificou esta predilecção, explicando ter estado sempre rodeado ao longo da sua vida por instrumentos musicais e outros objectos. A representação destes objectos foi facilmente alargada a muitas obras de Picasso e Gris (Wescher et al., 1977, p.25).

Houve outros objectos comuns nas obras destes três artistas, nomeadamente objectos do quotidiano, muitas vezes deitados fora, inúteis, como peças de mobília, garrafas ou frutos. A partir de 1912, a colagem nas obras de Picasso e Braque sofreu uma nova alteração, com experiências de formas e materiais tridimensionais, através do uso de areia, cinza, serradura, limalhas de metal e tabaco. Braque, através dos conhecimentos adquiridos como pintor de decoração em Le Havre e Paris, foi pioneiro na introdução de materiais, alguns de construção (madeira, mármore), realizando experiências de colagem no desenho e inovando na combinação de tiras de papel de parede colorido a simular painéis de madeira, com desenho a carvão branco e preto (Wescher et al., 1977, p.25).

Desta forma, a zona colorida permanecia separada dos restantes elementos, sendo possível combinar os dois elementos separados dentro de uma única composição, sobressaindo o desenho sobre as superfícies coladas de papel de parede. Surge assim *Travessa de fruta e copo* (1912), considerada uma das mais importantes referências dos *papiers collés*. A partir desta inovação dos materiais e da forma, a cor passou a ser autónoma, estando ao mesmo nível da forma na composição. Braque passou a usar a cor de forma constante nas suas criações, com destaque para as suas obras *Guitarra* (1914) [Fig.8] e *Natureza-Morta* (1914).

Em contraponto, Picasso multiplicou o leque de materiais e objectos aplicados na colagem: cartões de visita, rótulos de garrafa, caixas de fósforos, maços de cigarros, restos de tela e papeis impressos. É o primeiro artista a descobrir a força expressiva de materiais desgastados e usados, afirmando que qualquer material teria capacidade para ser um meio de expressão.

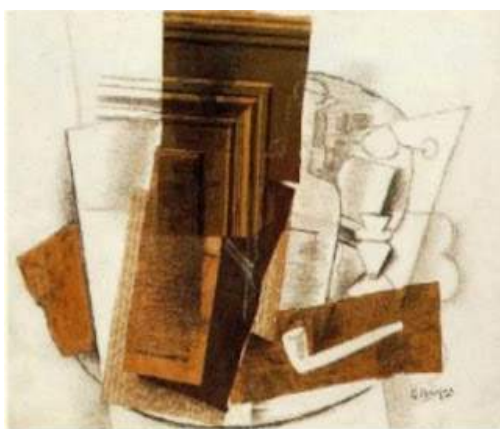


Fig.7 - **Braque**, *Garrafa, Jornal e Cachimbo*, 1914.
Papel colado, giz e carvão s/cartão, 479 x 650 mm.



Fig.8 - **Braque**, *Guitarra*, 1914.
Colagem de papel impresso, carvão e guache, 997 x 651 mm.

Em 1913, *Guitarra* [Fig.9] foi uma das principais colagens de Picasso, composta por restos de papel de parede e páginas de jornal colorido, como fragmentos decorativos pré-fabricados e pintados a carvão, lápis e aguarela. Entre 1912-14, Picasso criou um número significativo de colagens, efectuadas com recortes de jornais, como por exemplo em *Garrafa sobre uma mesa* (1912) [Fig.3], que foram alvo de uma escolha criteriosa, já que grande parte destes recortes reportavam mensagens muito específicas, portadoras de notícias de convulsões políticas, económicas e sociais na Europa, precursoras da I Guerra Mundial e pelas quais o artista denotava grande inquietação. Segundo Robert Rosenblum “The pasted Papers of Picasso and Braque represent the first full scale absorption into high art of the typographical environment of our century” (Cottington *apud* Rosenblum, s/d, p.123).

A utilização dos *papiers collés* como veículo de uma mensagem de cariz político/social por parte de Picasso foi estudada aprofundadamente por Patricia Leighton. Citando a autora, Rosalind Krauss afirma a respeito da obra *Garrafa sobre uma mesa* (1912) o seguinte:

The most ardent reader/interpreter of these newspaper texts is positive that it is Picasso who is speaking here, if not with his own voice, then through the vehicle of these reports. "Picasso juxtaposed readable columns of newsprint" writes Patricia Leighton.(...) Thus we are told that here, in the collage called Bottle on a Table, it is Picasso who is speaking. It is "exploration of these politicized themes" we encounter; his "thoughts" we read, his "criticism" that is "offered" (Krauss *apud* Leighton, 1999, p.38-39).

Ainda a propósito do significado dos recortes de jornal colados nesta obra, Patricia Leighton sugere:

"hus this collage affirms the direct link between war and economic heaht of nations. That the isolated bottle seems to rest on a table formed by the newspaper itself suggest that the economic structure making cafe life possible rests on the uncertain and despotic whimsy of uncontrollable world events (Krauss *apud* Leighton, 1999, p.38-39).

Porém, nas suas intervenções artísticas com mensagens políticas/sociais, Picasso teve diferentes abordagens, nomeadamente na fase em que viveu em Barcelona. Durante este período, caracterizado por uma influência anarquista com uma implícita vertente ideológica associada, as suas obras exibem temas sociais chocantes como homicídios, suicídios e cenas de violência doméstica. Estas obras estavam carregadas de um humor negro e rebeldia que foram únicas nos *papiers collés* (Cottington *apud* Leighton, s/d, p.125).

O interesse pelos temas mundanos (naturezas-mortas, ambientes de café) e o leque de objectos representados, apresentaram algumas similitudes nas obras de Picasso e Braque, como podemos observar na obra de Braque *Garrafa, Jornal e Cachimbo*, (1914) [Fig.7], que denota elos de ligação a alguns *papiers collés* de Picasso. Estas semelhanças são naturais e óbvias, sendo uma provável consequência do trabalho conjunto entre ambos durante os anos que antecederam a I Guerra Mundial. Ambos foram inovadores e experimentalistas com diversos materiais colados: papel cortado e metal, sendo a introdução de cor nas composições idealizadas a principal intenção. Contudo esta questão não é consensual e vários autores defendem que os materiais inseridos não tinham apenas uma significação plástica mas também social e mesmo os que defendem a significação plástica apontam para outros propósitos como a reafirmação do plano bidimensional da pintura⁴

4 Ver tese de doutoramento de Cristina Cruzeiro (2014), capítulos 1.1 e 1.2.



Fig.9 - **Picasso**, *Guitarra*, 1913.
Papel colado, carvão, lápis, aguarela, 663 x 495 mm.

1.5 Influência de Braque e Picasso na obra de Juan Gris

Dotado de uma visão muito particular, Juan Gris foi fortemente influenciado por Picasso e Braque na produção das suas colagens. Tal como eles, Gris rejeitava a definição de que a pintura estava acima de toda a arte. Não obstante, desempenhou um papel inovador na evolução dos *papiers collés* a partir do momento em chegou a Paris, descrita por Navarro da seguinte forma:

(...) Juan Gris foi viver para Paris em 1906, atraído pela recente fama de Picasso, onde alugou um atelier no famoso Bateau “La voir”, e que era frequentado por Max Jacob, Apollinaire, Salmon, Gertrude Stein, Derain, Vlaminck, Van Dongen, entre outros. Todavia, devido à sua pobreza, Gris teve de trabalhar no início para jornais ilustrados. Em 1911, começou a abordar a questão da luz que incidia nos objectos (Navarro, 2006, p.190).

Em Outubro de 1912, no *Salon de la Section d’Or*, Juan Gris fez uma mostra das suas primeiras colagens, recebendo grande atenção por parte da crítica. As obras *The Washstand* [Fig.10] e *The Watch* tiveram grande impacto, atingindo em ambas um altíssimo nível, muito personalizadas, apesar de adaptadas das obras de Picasso e Braque e de uma forte influência cézanniana (Waldman, 1992, p.42). A propósito da influência da obra de Cézanne no seu trabalho criativo, Gris afirmou “Cézanne duma garrafa vazia fazia um cilindro; eu (...) dum cilindro faço uma garrafa” (França *apud* Gris, 1986, p.60).

Contudo, segundo Christine Poggi, a principal inspiração para a criação destas duas obras residiu nas colagens desenvolvidas por Picasso durante a Primavera de 1912, ao invés dos *papiers collés* de Braque. Essa influência nota-se sobretudo ao nível dos materiais usados para colagem nos seus primeiros trabalhos, estando mais próximos do experimentalismo de Picasso (Poggi, 1992, p.105). Nessa medida, durante o Outono desse mesmo ano, o uso que Gris fez da colagem nas suas composições é referencial, usando-a não como um elemento de perturbação do espaço mas com o intuito de reforçar o efeito de realidade da imagem (Rodari, 1988, p.41-42).

Juan Gris distinguiu-se de Picasso e Braque na evolução dos *papiers collés* devido sobretudo à utilização de cores reais e de grande vivacidade, tornando as obras mais brilhantes e intensas. Em 1913 já usava colagens nos seus trabalhos, projectando um espírito fortemente lírico e melancólico, surpreendente por uma componente poética que se acentuou a partir de 1914. Todavia, apesar das diferenças, as suas intervenções na colagem são mais próximas de Braque do que de Picasso. Braque e Gris estavam atentos ao significado emocional inerente aos materiais usados no processo de colagem, ao passo que Picasso tinha a tendência para usar materiais com abordagens que contrariavam as suas naturais propriedades ou o seu significado (Poggi, 1992, p.19).

As imagens construídas a partir das suas colagens são caracterizadas por composições complexas em que cada um dos fragmentos colados ocupam um lugar exacto na composição não permitindo que um elemento tivesse mais peso ou dominasse o outro, equilibrando a obra final (Poggi, 1992, p.17). A atmosfera mais sombria e misteriosa de Gris denota um enorme contraste com a abertura das colagens de Braque. Enquanto Braque, nas suas colagens, fazia uso praticamente de toda a área disponível do papel, Gris, em algumas obras, deixava partes da superfície por preencher. Em Outubro de 1914, com o início da I Guerra Mundial, o artista abandona progressivamente a colagem, terminando a colaboração entre este trio e acabando a grande época dos *papiers collés*, seguindo cada artista o seu próprio caminho.



Fig.10 - **Juan Gris**, *The washstand*, 1912.
Colagem, acrílico e objectos s/tela, 630 x 490 mm.

1.6 Expansão da estética cubista

O Cubismo foi em grande parte uma revalorização do material plástico e dos métodos de utilização desses materiais, a partir do qual Picasso, Braque e Gris revolucionaram o universo da arte com a criação dos *papiers collés* em França. Não obstante, o Cubismo só adquiriu uma maior difusão entre o público por intermédio de uma segunda geração de artistas, influenciada pelas obras de Picasso e Braque e que curiosamente tiveram maior preferência pela obra de Paul Cézanne.

Henri Laurens (1885-1954) foi um dos maiores talentos que emergiu fora da esfera parisiense do Cubismo, apesar de ter também trabalhado e vivido em Paris. Desde 1915 que empregou de forma sábia e distinta a técnica dos *papiers collés*, sendo os primeiros esboços algumas construções feitas com o uso de madeira e chapa de metal. Apresentou um estilo de colagem mais conservador e austero que Juan Gris, ao adicionar em alguns momentos uma sensação de movimento e dinamismo das formas que contrasta com a noção de movimento nos planos sobrepostos criados por Picasso e Braque (Wolfram, 1975, p.22).

Laurens produziu menos colagens que Picasso e Braque, sendo a composição da maioria das obras composta por elementos e objectos simples tais como garrafas, jornais e pedaços de letras, numa clara evocação das colagens de Braque. Obedecendo aos cânones mais padronizados do Cubismo, as obras de Laurens caracterizaram-se por uma aplicação quase dogmática da prática cubista, com as figuras reduzidas estritamente a círculos, cones e cilindros, com o corte e colagem posterior de pedaços de papel e com o uso de marcadores, de linhas descritivas da dimensão espacial dos planos que se interceptavam. O auto-retrato de *Josephine Baker* (1915)⁵ (Centro George Pompidou), reflecte essa metodologia de Laurens, apresentando um carácter alegre e divertido, sendo a dançarina construída a partir de uma série de formas geométricas, círculos, triângulos, paralelepípedos recortados em papel, com enorme sobriedade, manifestando um gosto pelos jogos de equilíbrio (Rodari, 1988, p.44).

A partir de 1916, a composição das colagens de Laurens foram mais fechadas, de carácter mais pictórico e por vezes com um toque humorístico muito subtil, dado através do desenho de pequenos detalhes. Em *Garrafa e Vidro* (1917) [Fig.11], apresentava ao nível temático e de concepção uma metodologia muito próxima dos seus antecessores, denotando uma clara influência ao nível da utilização dos materiais aplicados e nos métodos de colagem aproximados dos *papiers collés* de Picasso e Braque.



Fig.11 - **Henri Laurens**, *Garrafa e Vidro*, 1917.
Colagem e lápis e grafite s/tela, 388 x 291 mm.

Fernand Léger (1881-1955) criou ao longo da sua carreira enquanto cubista, poucos exemplos de colagem, desenvolvidos quase na sua maioria durante a sua participação na I Guerra Mundial. Curiosamente, devido à limitação de materiais que podia usar, Léger foi forçado a inovar usando, por exemplo, caixas de munições sobre as quais fez colagens a partir do corte e rasgo de papéis. Apesar de Léger e quase todos os artistas da sua geração terem forte influência cézanniana, Robert Delaunay (1885-1941) destacou-se pela sua originalidade e desarticulação das formas, através da acção dissolvente da luz o que, juntamente com o estudo da linha, foram fulcrais na estrutura e composição da maioria das suas obras. Segundo Francesco Navarro, “(...) Delaunay convenceu-se rapidamente que o desenho linear era uma herança da estética clássica. Por esse motivo, esforçou-se por fazer desaparecer totalmente a linha, depois de a ter quebrado” (Navarro, 2006, p.189).

⁵ Embora a imagem não conste no trabalho, devido à CGP não facultar a sua reprodução, achamos importante fazer referência a esta obra.

Neste período, a sua esposa, Sónia Delaunay (1885-1979) desenvolveu vários trabalhos no âmbito da colagem, criando a partir de 1913 um tipo de colagem livre feita de papéis coloridos, cujas formas em espiral resultaram numa imagem de carácter estilizado. No ano seguinte, fez uma colagem totalmente abstracta, *Prisme Solaire Simultané* (Musée Nationale d'art Moderne, Paris), com uma técnica assente na colagem de papéis coloridos de embrulho, trabalhados depois a giz e aguarelas. Esta obra possui uma notável modulação cromática de enorme delicadeza e tendo em conta o tipo de materiais empregues, demonstrou uma subtilidade de cores com colagem que não encontrou nenhum paralelo em outras obras cubistas mais ortodoxas do mesmo período (Wolfram, 1975, p.26). Ainda em 1913, Sónia Delaunay desenvolveu algo diferente na colagem, quando ornamentou a edição original do livro de poemas de Blaise Cendrars, *Les Pâques à New York*, com fragmentos colados de papel colorido com uma forma abstracta completamente inovadora até esse momento. Esse trabalho antecipou as colagens abstractas que Jean Arp desenvolveu anos mais tarde. Importante referir outros artistas cubistas, pertencentes ao círculo parisiense, como Jean Metzinger (1883-1956), Louis Marcoussis (1883-1941) e Roger de La Fresnaye (1885-1925), que produziram ocasionalmente alguns trabalhos com colagem.



Fig.12 - Sónia Delaunay, *Les Montres Zénith*, 1914.
Papel recortado e colado, 660 x 815 mm.



Fig.13 - Jean Metzinger, *Au Vélodrome*, 1912.
Óleo e colagem s/tela, 134 x 971 mm.

Importa ainda fazer uma referência ao pintor Albert Gleizes (1881-1953). Nascido em Paris, foi dos mais influentes artistas do círculo parisiense e fundador do grupo de artistas pertencentes à *Section d'Or*. Tal como outros artistas deste período, iniciou a sua carreira ainda durante o decorrer da I Guerra Mundial, na qual também participou. Porém, foi entre 1909-1910, nos anos antecessores da guerra, que conheceu artistas de referência como Pablo Picasso, Jean Metzinger e Robert Delaunay e começou a desenvolver na pintura um tipo de trabalho mais próximo do Cubismo, com algumas intervenções com colagem. O seu crescimento enquanto artista levou-o a não ficar meramente restrito à pintura e a alargar o seu leque de conhecimentos à vertente teórica e filosófica da arte, tendo juntamente com Jean Metzinger escrito o primeiro tratado sobre o cubismo, *Du Cubisme*, em 1912. Esta importante publicação, segundo Christian Briend:

(...) foi sem dúvida planeada por Albert Gleize e Jean Metzinger para acompanhar o primeiro “Salon de la Section d’Or”, que viria a realizar-se em Outubro de 1912, na Galeria La Boétie, e a dar uma particular visibilidade ao Cubismo, tal como o concebiam. (...) a prova de impressão indica a data de 27 de Dezembro, que é publicado pelas edições Eugène Figuière numa colecção intitulada “Tous les arts” (...) A edição de 1912 incluía vinte e seis fotografias que reproduziam obras de Cézanne (1), Picasso (1), Derain (1), Metzinger (1), Gleizes (1), Léger (1), Duchamp (2), Gris (1) e Picabia (2) (Briend, 2002, p.223-224).

1.7 A nova dimensão da colagem no Dadaísmo

O Dadaísmo surgiu em 1916 como um movimento de protesto, de carácter provocatório e anárquico que expressava a sua revolta pelo alastramento na Europa da I Guerra Mundial. A arte dadaísta é definida pela sua espontaneidade e ruptura cultural com a expressão artística vigente, assumindo uma verdadeira *guerra* de valores, ao declarar uma intenção anti-arte. O movimento dadaísta teve o seu primeiro grande impulso a 14 de Junho de 1916, em Zurique, no Cabaret Voltaire do poeta e filósofo alemão Hugo Ball (1886-1927), com a primeira reunião na Casa Gremial de Waag. Criava-se assim o chamado *grupo de Zurique*, fundado por Marcel Janco, Jean (Hans) Arp, Hugo Ball e Tristan Tzara, ao qual mais tarde se juntou Richard Huelsenbeck (1892-1972) (Wescher et al., 1977, p.102). Apesar da forte ligação ao movimento futurista, o *Grupo de Zurique* manifestou grande interesse pelo Cubismo e pelos *papiers collés*. Os novos materiais aplicados por Picasso foram objecto de grande interesse e uma referência na procura da abstracção da arte e de uma nova beleza e harmonia.

Com o fim da guerra em 1918, o Dadaísmo teve outro grande impulso na cidade de Colónia, através da acção de algumas personalidades, com destaque para a intervenção de Max Ernst, que já tinha exposto na *Galeria Der Sturm* e onde conheceu Jean Arp, de quem se tornou grande amigo, e por ser colaborador com Johannes Theodor Baargeld (1892-1927)⁶.

A grande diferença do Dadaísmo em relação às colagens cubistas de Picasso, Braque e Gris foi a total liberdade na experimentação e criação artística, sem obrigação de obedecer a um conjunto de regras. Com essa independência criativa, surgiram diversos tipos de colagem, a partir de objectos do quotidiano deitados fora e aproveitados para serem colados e misturados entre si. Essa forma inconsciente de aceitar o acaso como uma forma de expressão foi uma das principais inovações do desenho e colagem Dadaísta, seguida por vários artistas como Man Ray, André Picabia, Sophie Taeuber, Hans Richter e nas técnicas de colagem entretanto criadas por Max Ernst.

⁶ Foi um importante artista alemão, pintor, poeta e escritor, membro fundador do grupo dadaísta da cidade de Colónia, Alemanha. Fonte on-line através do link: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=263

André Picabia (1879-1953) foi um dos artistas que mais se distinguiu pelo carácter de inovação e experimentação na colagem Dadaísta, através do uso da fotografia e da montagem fotográfica, demonstrando uma divertida e genuína ingenuidade. Produziu obras com retratos e paisagens de temática comum, dotados de um espírito irónico-idealista. Associava a forma do rosto feminino com a colagem de um vasto conjunto de elementos diversos: fósforos, garfos e moedas antigas. Criou cenários compostos por paisagens encantadas, paisagens tropicais com pedaços de palmeira feitas de penas e macarrão, ou paisagens áridas com caixas de fósforos, dispostas em torno de uma árvore sem folhas, feitas de um pedaço de fita. Em *L'oeil Cacodylate*, [Fig.14], criada no Outono de 1921, o artista estendeu o seu ataque à arte, constituindo uma das suas obras mais emblemáticas que reflecte totalmente essa vontade e ambição de inovar e descobrir novos métodos e e materiais para colagem (Green, 1987, p.247). Assim, para a concretização desta obra, segundo Waldman, “(...) Picabia invited Duchamp, the writer filmmaker Jean Cocteau, Tzara, and dancer Isadora Duncan, among others, to do what that wished to the canvas” (Waldman, 1992, p.143).



Fig.14 - André Picabia, *L'oeil Cacodylate*, 1921.
Colagem de fotografias, cartões postais, colagem vários papéis e
óleo s/tela, 1486 x 1174 mm.



Fig.15 - Man Ray, *Tristan Tzara, René Crevel (rectificado)*, 1928.
Collage.

A par de Picabia, é preciso mencionar igualmente o contributo do artista Man Ray (1890-1976). O seu nome está sobretudo associado ao estudo da fotografia e às experiências que desenvolveu a partir dos anos 20, no período em que viveu nos EUA, onde alargou as suas práticas à vertente cinematográfica. Porém, além de fotógrafo, foi pintor e a partir da ligação com Marcel Duchamp, associou-se ao movimento Dadaísta. Foi nesse período que criou uma série de obras importantes na vertente plástica associada ao uso da colagem. Em 1911, realizou a sua primeira exposição abstracta, na qual combinou pequenos quadrados de tecido numa cortina, onde as zonas claras e escuras formavam uma composição geométrica (Wescher et al., 1977, p.98). Em 1915 criou a sua primeira colagem, *Intérieur*, definida por um desenho cubista ao lado de um relógio com pesos e correntes, com um interesse mecanicista dos círculos de Duchamp. Em 1916 produziu uma série de colagens de carácter mais pessoal, *Revolving Doors*, cujo portfólio só foi publicado dez anos após a sua conclusão.

Estas colagens foram criadas através do recorte de papeis, de cores fortes unidas através do desenho, com uma forma totalmente abstracta. Dois anos depois, em 1917, utilizou outros materiais com papéis colados. Por exemplo, a obra *Boardwalk* é composta por uma série de cordas esticadas em torno de grandes botões que formam um tipo de hélice com um fundo axadrezado (Wescher et al., 1977, p.98).

Contudo, data já da década de 20 uma das suas obras mais emblemáticas, *Tristan Tzara, René Crevel*, (1928) [Fig.15]. A mesma distingue-se pelo uso de diversos elementos, nomeadamente pela utilização da fotografia destes dois artistas, elementos de escrita, desenho e sobreposição, onde o humor e a sátira foram a nota dominante.

No âmbito do movimento Dadaísta, importa salientar a importância de Jean Arp (1886-1966). Inserido no *Grupo de Zurique*, contribuiu fortemente para uma grande mudança no movimento dadaísta, através da influência das suas ideias e convicções. Para esse efeito, foi essencial o período que viveu em Paris, em 1914, onde travou conhecimento com os ideais cubistas e conheceu alguns artistas do círculo parisiense como Modigliani, Apollinaire, Max Jacob, Robert Delaunay, Picasso, e ganhou um sentido muito crítico em relação às formas e composições das obras cubistas (Wescher et al., 1977, p.101).

Jean Arp colabora em diversos projectos com Sophie Taeuber (1889-1943) como veremos adiante. Os dois artistas conheceram-se em Novembro de 1915, durante uma exposição em que Arp participou na Galeria Tanner, em Zurique. A partir desse momento criaram uma forte relação pessoal, vindo a casar, para além de terem criado uma produtiva relação profissional. Arp ficou impressionado com a colagem da jovem artista e com a segurança que apresentava nas suas composições, assente em rectângulos sobrepostos horizontal e verticalmente (Fauchereau, 1992, p.11).

Nesse momento da sua carreira, Jean Arp procurava de modo incessante a criação de metodologias e técnicas artísticas nas artes plásticas, com base na busca do automatismo e do acaso criativo. Essa noção da procura do acaso, conduziu à realização de experiências no campo da colagem. Em 1915, Arp desenvolveu as suas primeiras colagens a partir de um conjunto de construções aleatórias, usando pedaços de papel cortado de várias cores e materiais, atirados para o chão, que resultavam em composições de carácter impessoal, às quais pretendia retirar sensibilidade, declarando ser a mesma obsoleta e desnecessária para a obra de arte. A indeterminação das imagens, ausentes de um centro e sentido de perspectiva, despertou uma natureza absolutamente livre (Waldman, 1992, p.133). Uma das obras que mais reflecte esta nova metodologia de trabalho, criada por Jean Arp, foi a obra *Colagem de Quadrados Dispostos Conforme as Leis do Acaso* (1916-17) [Fig.16].



Fig.16 - **Jean Arp**, *Colagem de Quadrados Dispostos Conforme as Leis do Acaso*, 1916-17.
Papel rasgado e colado, 490 x 350 mm.



Fig.17 - **Jean Arp e Sophie Taeuber**, *s/t (DuoCollage)* 1918.
Colagem de papel, cartão, folha de prata, 820 x 620 mm.

A parceria estabelecida com Sophie Taeuber foi determinante também para o desenvolvimento dessa técnica artística já que, uns anos mais tarde, entre 1918 e 1919, Jean Arp e Sophie Taeuber executaram em conjunto e individualmente múltiplas colagens compostas por recortes de papel, com quadrados e retângulos de diferentes cores, caracterizadas pela sua subdivisão geométrica, formando composições dispostas vertical e horizontalmente (Fauchereau, 1988, p.15). As cores empregues foram reduzidas a cinzentos e azuis sobre negro e branco, sobressaindo os papéis dourados e prateados de forma solta (Wescher et al., 1977, p.103).

Ao contrário dos expressionistas, Jean Arp desejava ver as coisas com formas puras e geométricas, defendendo o primitivo e o uso de cores definidas (se possível, impresso em papel e telas). A visão de Arp sobre a arte marcou o caminho para a abstracção das formas e das composições, influenciando de forma determinante o círculo de artistas deste período. Segundo Marcel Janco, a criação artística era para Arp um jogo de jogos de cores nunca perdendo de vista a noção da composição e o resultado final. O uso do papel cortado permitiu cumprir o seu desejo de impessoalidade, libertando a obra “da busca do eu” e da pintura a óleo. Arp produziu também altos e baixos relevos utilizando como material a madeira, criando composições que reflectem e se inspiram na natureza, como: *Bosque*, *Formas Terrestres*, entre outras (Wescher et al., 1977, p.102).

Com Jean Arp, a colagem ganhou de facto uma nova dimensão plástica a nível conceptual e metodológico a partir das técnicas empregues, nos seus baixos relevos, fruto da sua actividade como escultor.

No que conerne à definição da colagem na arte moderna foi essencial o contributo do poeta e romancista Louis Aragon (1897-1982), num texto intitulado *Les Collages* em que respesca vários textos seus sobre arte, poesia e literatura, numa forma de colagem literária. Aragon dedica parte importante deste livro a reflectir sobre colagem, pintura, realismo e imitação do natural.

A noção de colagem tomou na pintura a sua forma provocante, à pouco mais ou menos meio século. Ela é a introdução de um objecto, de uma matéria encontrada dentro do mundo real e pela qual o quadro, quer dizer, o mundo imitado se encontra totalmente posto em questão. A colagem é o reconhecimento pelo pintor do inimitável, e o ponto de partida de uma organização da pintura a partir daquilo que o pintor renúncia a imitar...o emprego da colagem é uma espécie de desespero do pintor; à escala da qual o mundo pintado é repensado (Aragon, 1985, p.118-119).⁷

Aragon defende o realismo na colagem insistindo na realidade do objecto colado na obra de arte em comparação com a irrealidade da pintura, uma simulação, e não o elemento essencial. Para ele então o realismo constitui uma justaposição de elementos e não uma imitação do real. Esta ideia acaba por ser uma crítica ao realismo estalinista.

É fundamental referir o papel que Max Ernst (1891-1976) exerceu no desenvolvimento e revolução do conceito de colagem e dos seus seguidores a partir do movimento surrealista. Quando criou as primeiras colagens, afastou-se do conceito dos *papiers collés*, proveniente da era cubista. Todavia, após ter participado na I Guerra Mundial, Ernst aprendeu a pintar ao imitar paisagens de Van Gogh e passou por uma breve fase cubista.

Em 1918 criou o termo *Collage*, uma forma de expressão feita com imagens já existentes e normalmente impressas, diferente da colagem, que segundo a sua definição, “A técnica de colagem é a exploração sistemática do encontro casual ou artificialmente provocado por duas ou mais realidades estranhas entre si sobre um plano aparentemente inadequado, e um cintilar de poesia que resulta da aproximação dessas realidades” (Ernst *apud* Passetti, 2007, p.5).

Em 1920, Max Ernst e Johannes Baargeld fundaram o Grupo Dada *Zentrale W/3*, em Colónia, ao qual se juntou Arp. Os artistas (Ernst, Baargeld e Arp) estiveram envolvido na criação da revista *Der Ventilator*, que chegou a ter uma tiragem de 20 mil exemplares distribuídos pela população, especialmente pela classe operária da cidade de Colónia (Wolfram, 1975, p.84). Na grande maioria das obras dadaístas, o trabalho artístico de Ernst reduz-se a um arranjo de estranhos elementos pictóricos, procurando a renúncia ao desenho e à pintura manual através do conceito de colagem total, uma vez que permitia definir todo um conjunto de componentes retirados de contextos distintos, resultando num processo combinatório. Acerca desta abordagem de Ernst, Florian Rodari afirma:

A l'inverse des compositions cubiste où le papier collé a pour fonction de réintroduire le poids du réel au sein d'une représentation menacée d'en être séparée, le collage tel que le pratique Max Ernst poursuit une intention diamétralement opposée: les bandes de papier peint concourent ici à la déréalisation de l'image et mise en œuvre, profondément méditée, des fragments rapportés, tend à briser tout relation mimétique qui s'efforcerait de maintenir sur un plan commun le système autonome d l'œuvre et le spectacle du monde extérieur (Rodari, 1988, p.78).

A colagem de Ernst distinguiu-se do *ready made*, não prescindindo de valorizar a escrita pessoal e a manipulação perceptível. “No entanto o próprio uso do *ready made* com a intenção de desafiar a poesia e a pintura trazia consigo uma diminuição implícita do papel criativo do artista, tendo sido bastante e determinante o seu papel de mudança” (Green, 1987, p. 248). Nos anos 20, Max Ernst introduziu nas colagens novos materiais, como por exemplo elementos metálicos em quadros pequenos que representam na sua maioria aves e jaulas. Entre 1921 e 1924, criou todo um repertório de temas e imagens, explorando em alguns deles, no âmbito da psicologia de Sigmund Freud, o tema da paternidade e do desejo edipiano e em outros casos temas que reflectiam o seu universo imaginário e visão interior.

Ernst acredita que existe um limite entre o Dadaísmo e o Surrealismo, onde as colagens projectavam imagens da sua visão artística, criando um jogo de emoções fortes, de cariz sexual e até obsessivo. Em todas as suas invenções – colagens, *assemblages*, *frottages*, etc. – adoptadas rapidamente por outros artistas, destacaram-se a elegância e uma composição muito refinada dos *layouts* produzidos. O artista trabalhou com extrema facilidade todos os tipos de colagem, conhecendo os seus processos e sendo inovador nas técnicas mais complexas.

Após o período Dadaísta, mais ligado à liberdade de experimentação de novas técnicas e materiais na procura de uma ruptura com a arte vigente, entrou na fase de uma colagem de cariz emocional com a introdução de uma forte tensão e conceito narrativo através do relato de diversas histórias ilustradas (Spies, 1987, p.23). Os romances-colagem de Ernst são representados por um complexo universo imaginário com base nos sonhos, servindo-se desse material espontâneo, pleno de riqueza e emotividade como forma de expressão.

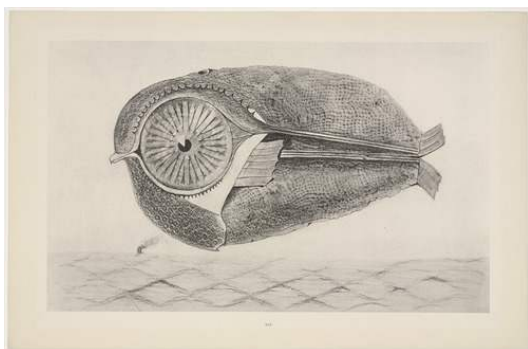


Fig.18 - **Max Ernst**, *L'évadé* da *Histoire Naturelle*, 1926.
Frottage, lápis s/papel, 260 x 425 mm.

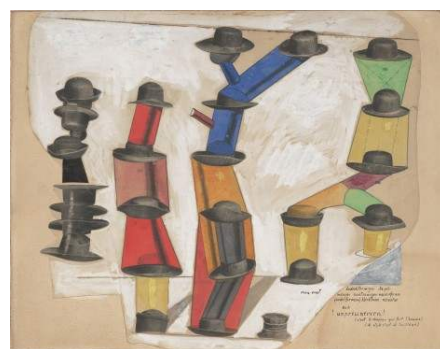


Fig.19 - **Max Ernst**, *The Hat makes the man*, 1920.
Colagem papel impresso, guache, lápis s/papel, 352 x 451 mm.

A partir de 1920, Ernst empregou uma variedade impressionante de materiais e técnicas de colagem, incluindo as colagens provenientes do Cubismo e do Futurismo, assim como o uso da fotomontagem, originando uma nova técnica chamada *Frottage*.⁸ O primeiro resultado desta nova técnica de *Frottage* foi o livro ilustrado *Histoire Naturelle*, publicado em 1926, por Max Ernst. Esta publicação foi composta por um portfólio de 34 colagens, produzidas em 1925, com base nesta técnica (Spies, 1987, p.22). Todo este conjunto de ilustrações patente no MoMA (Museum of Modern Art) em Nova Iorque congrega alguns dos seus mais brilhantes trabalhos na vertente do desenho e da colagem, com particular destaque para *L'évadé* (1926) e *La Roue de la lumière* (1925) [Fig.18]. Em ambos, sobressai o brilhantismo do pormenor do desenho realizado, aliado a uma enorme simplicidade e subtileza no uso da técnica de *Frottage*.

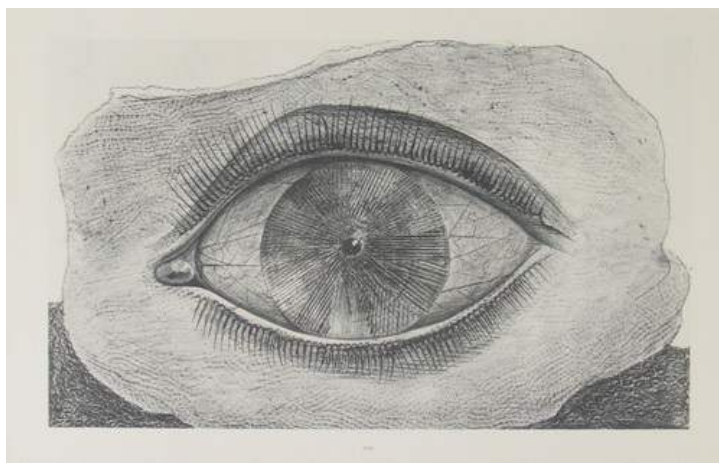


Fig.20 - **Max Ernst**, *La Roue de la lumière* da *Histoire Naturelle*, 1925.
Frottage, lápis s/papel, 323 x 498 mm.

Regressando ainda à corrente Dadaísta, é indispensável a referência a Hans Richter (1888-1976) pelo seu contributo na arte e colagem vanguardista. Nascido num bom ambiente familiar em Berlim e filho de pais judeus, Richter destacou-se como um dos grandes impulsionadores do movimento Dadaísta com enorme versatilidade artística, tendo sido pintor, artista gráfico e cineasta experimental. Apesar de ficar conhecido pelas suas experiências na *Avant-garde* cinematográfica (iniciada por volta de 1917), iniciou a sua carreira na pintura muito cedo, em 1905, com apenas 17 anos. Influenciado pelo Expressionismo Alemão e pelo Cubismo, as temáticas nas suas obras focavam cenas de paisagens rurais e urbanas e possuíam grande profundidade com cores carregadas de drama e mistério. Entre 1913-1918, ainda influenciado pelo Cubismo, mas não satisfeito com o estado da arte, Richter tentou obter uma compreensão objectiva e um princípio fundamental com o qual poderia controlar o amontoado de fragmentos herdados das colagens cubistas. Gradualmente, perdeu o interesse por este movimento artístico e concentrou-se no estudo da oposição positivo-negativo (branco-preto) criando novas formas de organização e expressão. Nesse sentido, foi

8 Segundo Caws:

Ernst describe the frottage technique as a mechanism to intensify the 'mind's powers of irritability'. Involving the rubbing of pencil or chalk on paper over various textured surfaces such as floorboards and leaves. Ernst used this mechanical process in a few of his works made in Cologne, around 1920-21. He later rediscovered frottage in 1925 (...) (Caws, 2004, p.64).

importante o conceito de negação da imagem assente nas composições constituídas por quadrados do pintor Kasimir Malevich (1878-1935), que influenciaram bastante Richter.

Dentro do espírito do movimento Dadaísta, Richter acreditava que o dever do artista era o de se opor à guerra e apoiar uma revolução de mentalidades, nomeadamente no campo da arte. Mostrou as suas obras na primeira exposição Dadaísta, ao lado de outros grandes artistas como Jean Arp, Marcel Janco e Otto van Rees. Em 1918, após a sua partida para ir viver na Suíça, Richter fundou a *Radical Artists Group* em Zurique que apelava a uma reforma radical da arte. Ainda nesse ano, Tristan Tzara apresentou Richter ao artista sueco Victor Eggeling (1880-1925), convergindo ambos para o estudo da sistematização da abstracção.⁹

Viveram e trabalharam em conjunto para encontrar um princípio que podia ser utilizado para controlar a forma e o ritmo das suas pinturas, criando durante a segunda década do séc. XX as primeiras experiências no cinema. O espaço cinematográfico foi visto por ambos como uma área singular de criatividade e produção artística, onde podiam combinar a pintura abstracta com a incorporação de movimento.¹⁰



Fig.21 - **Hans Richter**, *Dada Head Variation* 1970.
Desenho, aguarela, pastel e colagem s/papel, 279 x 203 mm.

A sobreposição de formas e de volumes sobre fundos, foram experiências embrionárias do que aconteceria várias décadas depois, através da evolução tecnológica e da era digital, com o surgimento de programas informáticos para tratamento de imagem, colagem digital e de edição vídeo. Nas décadas seguintes, Richter desenvolveu uma série de colagens de carácter figurativo e abstracto, fazendo montagens fotográficas com o uso de vários materiais de desenho, em *Dada Head Variation* (1970) [Fig.21] ou aplicando novos materiais (entretanto surgidos com a evolução tecnológica) como o plástico, como por exemplo na obra *Ni main ni pied* (1955). A sua forte ligação ao cinema e à inovação gráfica, suscitou outros trabalhos na vertente da colagem em que fez uso da fotografia, do *lettering* e da integração de diferentes técnicas de impressão, como em *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung* no.5-6, (1926).

9 Fonte on-line: <http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/hans-richter/>

10 Fonte on-line: <http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/hans-richter/>

Apesar do grupo ilustre de artistas citados anteriormente terem desempenhado um importante papel no desenvolvimento da colagem na arte Moderna, nomeadamente a partir do movimento Dadaísta, é essencial referir o artista alemão Kurt Schwitters (1887-1948) que, embora não tenha sido bem aceite na corrente Dadaísta, transformou o conceito de colagem existente até então. Afirmou-se como um artista multifacetado, pintor, poeta e escultor e foi com as palavras (...) *eu sou pintor; eu prego os meus quadros*, que se apresentou ao meio artístico Dadaísta (Hausman, 1992, p.107).¹¹

Kurt Schwitters considerava que ao nível da técnica e dos materiais empregues, a materialidade assumia um papel secundário no conjunto da composição artística, utilizando os materiais que achava mais conveniente no momento, arriscando tudo e não ligando aparentemente nada ao efeito estético, às leis da estética, à harmonia e à beleza. De acordo com a opinião de Florian Rodari, “(...) Schwitters accomplit un acte autrement plus révoltant pour l’esprit idéaliste lorsqu’il entreprend de remplacer systématiquement, pâtes et transparences, par ces débris misérables ramassés dans la rue” (Rodari, 1988, p.63).

Tal como sucedia com Jean Arp, Kurt Schwitters considerava o acaso fundamental nos acontecimentos diários que podiam suceder na rua, no restaurante, em casa de amigos ou em viagens. É esta forma de entender o mundo, tão plástica, em constante mudança, que Schwitters vai agarrar para o processo de colagem.

O concepção total de liberdade e acaso artístico são os elementos chave na sua obra, considerando que tudo era livre, ou seja, não deviam haver emoções reprimidas no processo de criação artística. O mundo estava repleto do efeito surpresa e do inesperado que tanto procurava no quotidiano. Em muitas das colagens criadas, nota-se uma forte componente literária e poética, com a colagem de palavras formando frases e mensagens, em alguns casos carregadas de crítica social e sátira.

11 Para obter mais detalhes acerca da sua integração no meio artístico ver Hausman, 1992

1.8 A introdução da colagem no Modernismo Português

Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918)

É fulcral analisarmos a forma como a colagem foi inserida em Portugal durante o Modernismo, para entendermos as ligações estabelecidas entre os artistas portugueses neste período com os principais centros artísticos europeus, como Paris, e o modo como décadas mais tarde essas influências contribuíram no desenvolvimento da arte contemporânea portuguesa.

A influência Cubista das obras de Picasso, Braque e Gris em Amadeo de Souza-Cardoso foram determinantes para a introdução da colagem no Modernismo português. Porém, Amadeo passou por diversas fases na sua curta carreira, tendo sido cubista, futurista, expressionista, abstraccionista e também figurativo, quando usava como temas cenas da vida portuguesa. Detinha uma enorme capacidade eclética que compensava alguma inocência cultural imbuída de uma enorme vontade e empenhamento em adquirir conhecimentos. Na sua época, Amadeo notabilizou-se pela constante invenção e inovação. Houve também outros artistas como Santa-Rita (1889-1918) e Eduardo Viana ou Almada Negreiros, mas foi Amadeo que, entre 1913 e 1917, viveu de forma vertiginosa, procurando um caminho muito próprio que o iria diferenciar enquanto artista.

Nasceu a 14 de Novembro de 1887 em Manhufe, próximo de Amarante, proveniente de uma família de ricos proprietários rurais produtores de vinho. Em 1905, frequentou o curso de arquitectura na Academia de Belas-Artes de Lisboa. Em 1906, um ano após frequentar o curso em Lisboa, mudou-se para Paris onde viveu até 1914, constituindo um período marcante na sua vida e carreira artística. Acompanhado pelo pintor Francis Smith, instalou-se em Montparnasse, morada de outros pintores portugueses e frequentou locais como o Boulevard Raspail (Ferreira, 1983, s/p). Em 1907 abandonou o curso de arquitectura e começou a estudar pintura nas academias de ensino livre, sendo aluno do pintor espanhol Angla da Camarasa. Em 1909, alugou o atelier 21, convivendo com diversos artistas portugueses, num ambiente de constante boémia e diversão. Em 1912, editou em Paris o *Álbum de XX desenhos*, com prefácio de Jérôme Doucet, ao qual Louis Vauxcelles consagrou uma excelente crítica (Ferreira, 1983). Nesse ano, Amadeo enviou telas ao Salão de Outono e ao Salão dos Independentes e um convite de Walter Pach, amigo de Appolinaire, para expor no *Armory Show*, em 1913 nos EUA (França, 1973, p.77-79).

Ainda em 1912, Amadeo conheceu o casal Robert e Sónia Delaunay, com quem estabeleceu rapidamente uma forte e profunda amizade. A partir desse ano, Amadeo afastou-se do que chamava “sentimento e psicologia romanesca” e do desenho estilizado e decorativo, caminhando para o período cubista e de maior abstracção figurativa (Ferreira, 1983, s/p). Nos anos que viveu em Paris, Amadeu conheceu outros artistas com os quais manteve uma relação de grande estima e respeito, em especial em relação à amizade com Modigliani e Max Jacob.

Em 1914, após o início da I Guerra Mundial, Amadeo regressou a Portugal, reforçando a relação de amizade com o casal Delaunay, que viviam na época em Vila do Conde. Dessa relação pessoal e profissional resultaram uma série de projectos em comum, com exposições em diversas cidades europeias como Barcelona, Estocolmo e Oslo. Em Lisboa, estabeleceu contactos com Almada Negreiros e o *Grupo do Orpheu*, no âmbito dos ideais futuristas, produzindo em 1916 três trabalhos para a revista *Portugal Futurista*.

Atravessou no Cubismo diversas fases, sendo a obra *O Atleta* (1912), pintada em Outubro desse ano considerada um marco da sua entrada no universo cubista. Nesta fase, entre 1911 e 1912, nota-se uma proximidade com o cubo-futurismo europeu, em particular com a vertente russa. Amadeo distinguiu-se de todos os seus contemporâneos europeus, por uma gama colorida inédita e tipicamente portuguesa, com o predomínio de cores ocre vermelha e algumas manchas verde (Vilar, 2006, p.369-373).

Após a sua estreia, passou por uma primeira etapa com as obras *a Cozinha de Manhufe* e *a Procissão de Amarante* e uma segunda fase com *Barcos* e *Cavaleiros* (França, 1960, p.7). Esta obra reflecte uma forte influência das ideias picturais dos Delaunay, pouco tempo após os ter conhecido. Neste período, as obras de Amadeo percorriam, segundo José-Augusto França:

(...) já dois caminhos que se apresentavam logicamente: o da cor, “órficamente” heterodoxo, e o da caligrafia, cuja ortodoxia era garantida por Picasso-Braque. Agora, um terceiro caminho chamava a sua atenção: o da evolução do volume, renovando a proposta de Cézanne através de Gris (França, 1960, p.8).

Entre 1912 e 1917, Amadeo produziu um conjunto de obras incrivelmente variado e complexo. A arte parisiense exerceu forte influência na sua obra e foi neste período que iniciou o percurso pelo Cubismo, sendo definido como um cubista de carácter tardio. No Cubismo, utilizou objectos representados inspirados do vocabulário de Picasso e Braque, focados na guitarra, na viola, nas frutas e em letras em sobre-impressão assim como motivos diferentes ligados entre si, com uma componente geométrica assente na união de linhas, formando ângulos, em constante ziguezague formal. Como Maria Filomena Molder afirma “Em quase todas as obras entre 1914-1917 se fazem notar vestígios da sua presença e do seu flamejante poder metálico: o raio divino, a canalização da energia, resumo mecânico e eléctrico do mundo” (Molder, 2006, p.47).

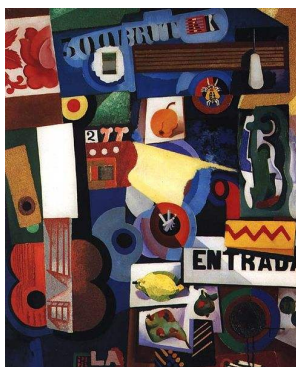


Fig.22- Amadeo Souza-Cardoso,
Título desconhecido (Entrada), 1917.
Óleo e colagem s/tela,espelho, papel, cola, 940 x 760 mm.



Fig.23 - Amadeo Souza-Cardoso,
Título desconhecido (Brut 300 TSF), 1917.
Óleo e areia s/tela, 860 x 660 mm.

A partir de 1914, as obras de Amadeo reflectiam já uma forte influência expressionista. Este estilo artístico marcou fortemente o artista, servindo como uma excelente forma de expressão e projecção da sua personalidade e estados de alma. Em 1917, Amadeo aproximou-se da corrente Dadaísta, provocado por uma necessidade interna, lógica também, derivada de um estado de alma de cariz expressionista que surgiu partir de 1914.

1.8.1 As colagens de Amadeo de Souza-Cardoso: Temas e Materiais

As colagens nas obras de Amadeo foram muito inovadoras e de grande carácter experimental, com a introdução de temáticas e materiais ao longo da sua fase futurista. Isso sucedeu a partir de 1917, após juntar-se em Vila do Conde ao movimento futurista português e aos artistas Eduardo Viana, Sónia e Robert Delaunay. Das obras futuristas de Amadeo, importa destacar em 1916 algumas composições muito ricas graficamente, de temática musical (violas), provenientes do universo cubista, que combinam cores fortes, formas geométricas e uma vertente caligráfica.

Essa diversidade de temas e objectos que o artista utilizou nas colagens, com destaque para os instrumentos musicais, é patente na obra *Entrada* (1917) [Fig.22] e em *300 TSF* [Fig.23], descritos por José-Augusto França da seguinte forma:

Da multiplicação do corpo da viola, vista em várias situações frontais, cria-se (...) um fundo homogéneo que dela provém e onde se inserem também elementos mecânicos, fios e cabos sempre de sugestão eléctrica (...) juntam-se agora caracteres que dizem “Eclupse” “300 Bruts” - ou “TSF”, como seria de esperar (França, 1986, p.123-126).

Legenda semelhante, “300 Brut”, se lê na outra das três telas postas em confronto, e também a palavra “entrada”, lembrada de algum letreiro. A viola perdeu ali importância, mesmo se lhe responde uma vaga imagem de violino, à direita, ambos postos em comparação com uma série de elementos figurativos semelhantes aos morangos que já vimos, e são imagens de peras, em “trompe l’oie!”, a par de insectos igualmente pintados com minúcia, (...) num jogo humorístico de imagens, assaz inesperado da pintura de Amadeo. Como inesperado também será, ao alto da composição, um pedaço de papel-pintado com uma rosa, que certamente vem de lembranças cubistas (França, 1986, p.123-126).



Fig.24 - Amadeo Souza-Cardoso,
Título desconhecido (Coty), 1917.
Óleo e colagem s/tela, areia, vidro, papel, cola e espelho,
940 x 760 mm.



Fig.25 - Eduardo Viana, La petit, 1916.
Cera, colagem e Óleo s/tela, 832 x 104 mm.

Ao longo de 1917 e após esta fase, Amadeo afastando-se do Futurismo, trabalhou numa linguagem mais abstracta e caminhando para uma expressão mais melancólica, de angústia e solidão. Contudo este trabalho foi desenvolvido paralelamente, já que como podemos ver a seguir, nunca abandonou totalmente a representação objectiva. A nível temático, importa sublinhar a presença do nu feminino e de colagens com o predomínio de cores fortes assentes em vermelhos, laranjas, amarelos, azuis e verdes. No conjunto de obras criadas com esta abordagem, a obra *Coty* (1917) [Fig.24] constitui uma das mais emblemáticas, detentora de uma forte tensão cromática e de elementos, tal como descreve José-Augusto França:

Essa tensão acelera-se na outra tela onde um nu anatómico em tonalidades carnaís mal pintadas, ventre, coxas, seios, se reparte, entre elementos geométricos, “trompe l’oie!” de flores e insectos, cartas de jogar e colagens de ganchos de cabelo e de pedaços de espelho: nenhum elemento mecânico, porém, como já na composição precedente, nenhum “disco”, também, ou só vagamente, e uma única legenda, “coty”, marca de perfume concorde com o nu feminino (França, 1986, p.127-128).

Neste misto de colagens, compostas por uma enorme diversidade de elementos e objectos, a presença de espelhos ocupa um particular significado nas obras de Amadeo. Segundo Pedro Lapa, “Estes espelhos radicalizam a noção de superfície como ausência, ao devolverem a imagem do espaço diante da tela e ao fazê-lo coabitar com as imagens aí inscritas”

(Lapa et al., 2011, p.32-33).

Ao contrário de Juan Gris, que fazia colagens com uma estrutura mais lógica, as colagens de Amadeo foram sobretudo um acto de expressão poética, relegando a componente técnica para segundo plano. Algumas das suas obras estabeleciam já uma passagem entre o rigor cubista e uma liberdade que explodiu no Dadaísmo.

Tendo sido pintor num período de difíceis escolhas, Amadeo foi o artista necessário para a pintura e arte portuguesa na segunda década do séc. XX, acrescentando à pintura um carácter internacional que não seria possível atingir de outra maneira. As condições semi-periféricas de Amadeo possibilitaram uma via que tanto está próxima como distante.

Daí que uma determinada contingência pode devolver a si mesmo o centro e a descrição dos fenómenos que são representados. Com eles, o artista abriu uma alternativa para a arte portuguesa do séc. XX, fazendo parte de um quadrunvirato de enorme qualidade, constituído para além dele próprio, por Eduardo Viana, Santa-Rita e Almada Negreiros (Ávila, 2004, p.23).

II Parte

A colagem em Portugal

2. Contexto da colagem na arte contemporânea em Portugal pós II Guerra Mundial

Este capítulo corresponde à parte mais importante do processo de investigação, já que se foca numa parte do tema sobre o qual nos iremos debruçar de modo mais aprofundado. O estudo foi centrado essencialmente no Surrealismo e nos valores que nele foram incorporados pelos artistas portugueses a partir do final da década de 40, valores esses que suscitaram uma verdadeira revolução de mentalidades na sociedade portuguesa.

A colagem assumiu por isso uma parcela dessa mudança, ao ser usada pelos artistas como um veículo de uma nova linguagem, que não se resumia somente à partilha de novas metodologias de expressão artística, mas veiculava novas ideias acerca do mundo e da arte.

O movimento surrealista teve início em Portugal numa fase complicada da sua história política e social, no período pós II Guerra Mundial, caracterizado por uma sociedade ainda extremamente pobre e muito ruralizada, onde o acesso à educação e cultura eram muito escassos. Sentia-se uma ampla necessidade de enriquecimento cultural, embora o mesmo fosse vetado pelo sistema político vigente. “Será em 1935, no regresso de António Pedro de Paris, que se introduz o Surrealismo de uma maneira mais programática” (Ávila et al., 2011, p.115). A constituição do Surrealismo enquanto movimento geracional data de 1947, sob influência francesa, trazida para Portugal por Mário Cesariny e, sobretudo, Moniz Pereira.

Em termos culturais, a fase embrionária do Surrealismo deu-se num contexto de clara unificação entre estética e a política do Estado Novo, desenvolvida e consolidada ao longo da década de 30 e 40, quando atingiu o seu ponto alto. Não obstante, foi também nesta altura que a arte portuguesa assumiu uma ruptura e mudança radical de valores, tanto a nível temático como técnico. Os artistas assumiram de forma progressiva uma componente de experimentação de âmbito multidisciplinar e de ruptura com o academismo vigente na sociedade portuguesa. Portugal vivia um período político e social de pouco estímulo à descoberta de novos conceitos artísticos, vivendo-se em pleno regime fascista, que tentava de todas as formas exercer o controlo sobre a arte, ditando as suas directrizes. Esse domínio reflectiu-se na arquitectura, na escultura, na pintura e nas artes decorativas, que beneficiavam do jogo de propaganda ideológica e manifestação de poder.

Contudo, esse momento de apogeu da política propagandista do Estado Novo, com a realização da *Exposição do Mundo Português* em 1940, marcou também um ponto de viragem e de inflexão na institucionalização de um estilo nacional, baseado nos conceitos de patriotismo e nacionalismo. Segundo David Santos “Ai se pretendia a imagem política do Estado Novo, legitimando-a como expressão final da história lusa, associando essa mesma data ao duplo centenário da independência do país (1140-1640)” (Santos, 2002, p.15).

Além da acção repressiva que o antigo regime exercia sobre a classe artística, Salazar sentiu-se traído pelo abandono dos artistas que tinham sido apoiados pelo Governo e, considerando que já não necessitava de uma política artística propagandista composta por fachadas culturais, resultante da entrada de Portugal em organismos internacionais, afasta António Ferro da direcção do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), cargo que exerceu a partir de 1932 até à sua partida para Berna em 1949 (Ávila et al., 2001, p.53).

Neste ambiente de controlo e censura política sobre as artes, houve um conjunto de artistas que começaram a recusar-se a servir os propósitos propagandistas e artísticos institucionalizados. No início dos anos 40 sentiram necessidade de manifestar o seu descontentamento, primeiro no campo literário, com ideias provenientes do Realismo Socialista e no campo ideológico das teorias de Gorky na União Soviética, de J.Fréville e L.Casanova em França e de Jorge Amado e Graciliano Ramos no Brasil. Nas artes plásticas, destaca-se a influência dos muralistas mexicanos Orozco, Rivera e Siqueiros, de Portinari no Brasil e de Grosz, procedente do expressionismo alemão. A nível nacional, foram importantes as composições populares criadas nos anos 20 por Abel Salazar, considerado em 1946 o precursor do Neo-Realismo (França, 1982, p.80).

Estas referências foram essenciais para o desenvolvimento do Neo-Realismo em Portugal, que aconteceu a partir de 1943, expresso através das pinturas de dois jovens artistas como Júlio Pomar e Marcelino Vespeira, cujas obras traduziam um cariz realista e sentimental, envolto de uma enorme carga crítica de raiz marxista que punha em causa a sociedade burguesa e que pretendia denunciar o regime de censura e opressão exercido sobre as classes mais desfavorecidas. Estes dois artistas foram responsáveis pelos fundamentos do que seria o Neo-Realismo nas artes em Portugal (Almeida, 2009, p.15). Este movimento integrava na sua génese um forte conjunto de ideais políticos e sociais que, no contexto nacional, estavam mais próximos dos partidos de esquerda que viviam durante este período na clandestinidade. O Neo-Realismo, a par do Surrealismo, atraiu durante a década de 40 diversos artistas nacionais, alguns com breves passagens como o foi o caso de Vespeira e Fernando de Azevedo, que depois enveredaram em definitivo pelo Surrealismo.

A estes artistas, podemos acrescentar muitas outras personalidades que, de forma mais marcada ou com pontuais colaborações, estiveram associados a este movimento, como Lima de Freitas, Augusto Gomes, Mário Cesariny, Nikias Skapinakis, António Charrua, Júlio Resende, Francisco Relógio, entre muitos outros. Podemos dizer que o primeiro grande núcleo de artistas que aderiram aos ideais Surrealistas vieram do Neo-Realismo (França, 2004, p.11).

Na Europa, o Surrealismo¹² nasceu como uma natural necessidade de mudança, proveniente de uma profunda crise de valores com origem na I Guerra Mundial (1914-18). Surgiu em Paris em 1924, através da publicação do Manifesto do Surrealismo da autoria do poeta André Breton. Do grupo de artistas que colaboraram na sua criação, alguns foram membros fundadores do movimento Dadaísta, como Tristan Tzara, Max Ernst, Jean Arp e Man Ray, ou do poeta Paul Éluard e dos pintores Joan Miró e André Masson (Waldman, 1992, p.154). Este novo movimento levantava múltiplas problemáticas e, influenciado pelas teorias psicanalíticas de Freud, propunha uma total libertação de códigos morais, éticos e culturais, através da exploração de um automatismo puro. O funcionamento do pensamento e do subconsciente humano podia projectar-se de diversas maneiras, por expressão verbal, escrita ou plástica, com particular interesse nos sonhos, ausentes de qualquer controlo ou razão.

12 A palavra Surrealismo teve o seu baptismo em Paris, em 1917, pelo escritor Guillaume Apollinaire. Usou-a para descrever dois momentos de inovação artística. O primeiro dos quais foi o ballet de Jean Cocteau, *Parade*, que tinha partitura de Eric Satie e reposteiro e guarda-roupa de Pablo Picasso. Nas notas do programa, Apollinaire escreveu que a verdade do realismo – “uma espécie de sur-realismo”. O segundo momento foi a própria peça de Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, cujo subtítulo era “drama Surrealista” (Bradley, 2000, s/p)

Numa fase inicial, o Surrealismo assumiu alguns pontos comuns com o Neo-Realismo, ao veicular ideias e valores ideológicos assentes no marxismo. Os membros do grupo surrealista francês foram quase todos membros do Partido Comunista francês e Breton escreveu alguns textos sobre o esse tema, sendo que a partir de 1927 é que se dá um afastamento.¹³

Contudo, ao afastar-se de doutrinas ideológicas, permitiu veicular um conjunto de valores e a criação de uma dimensão paralela e uma subversão da realidade civilizacional vigente, indo muito para além de um simples movimento que propunha novas concepções na vertente artística. Numa fase inicial, no contexto nacional, o Surrealismo trouxe à arte portuguesa do pós-guerra, um novo espaço criativo no uso de diversas técnicas de colagem. Este experimentalismo teve origem em artistas internacionais de referência, tendo numa fase inicial uma rápida adesão de personalidade ligadas à literatura e posteriormente alargando o seu círculo às artes plásticas e aos pintores, sob a doutrina de Breton em *Le Surréalisme et le Peinture* (1924-1928) (França et al., 1962-73, p.279).

Como já se referiu, Max Ernst foi o responsável no âmbito deste movimento pela introdução de uma nova perspectiva sobre a arte, com a aplicação de técnicas inovadoras. À semelhança do contexto internacional, a nível nacional e segundo José-Augusto França:

Os surrealistas não se interessam apenas pela Psicanálise de Freud, mas também pela de Jung e outros, que lhes abrem perspectivas que interessam a artistas tão diferentes como Cândido Costa Pinto, Lima de Freitas, Carlos Calvet, Eurico, Eduardo Luís, Areal e Álvaro Lapa.

A Psicanálise de Jung chama a atenção para o inconsciente Colectivo, onde reinam os arquétipos, e mostra que na vida quotidiana existe geralmente conformidade entre os gestos das mãos e o estado de espírito (França, 1982, p.18).

As primeiras experiências com colagem no Surrealismo português surgiram de modo mais consistente em 1935, ainda num período pré-guerra, quando António Pedro acabado de regressar de Paris, desenvolveu uma série de experiências com colagem de fragmentos que propiciam o surgimento de imagens novas (Ávila et al., 2011, p.119). Contudo, foram precisos esperar mais alguns anos para a sua larga difusão, que aconteceu a partir de 1947-48 quando António Pedro e António Dacosta anunciaram o Surrealismo como um movimento que iria suscitar uma elevação de mentalidades e das artes em Portugal. Integrada desde o seu início, a colagem terá uma grande importância no desenvolvimento do Surrealismo, como um dos seus principais veículos de expressão e comunicação. Segundo Rosalind Krauss “(...) a colagem haveria de ir mais longe, destruindo a lógica óptica do Modernismo ao rejeitar a folha branca como campo projectivo e substituí-la por um campo previamente preenchido, negando assim a tradicional oposição entre figura e fundo” (Ávila *apud* Krauss, 1997, p.6).

2.2 Grupo Surrealista de Lisboa e grupos dissidentes

13 Ver, Breton, 1994, p.123-134

O Surrealismo em Portugal teve a sua primeira aparição pública em 1940, na exposição de António Pedro, António Dacosta e Pamela Boden, na *Casa Repe*, em Lisboa. Este acontecimento não teve grande impacto, mas foi marcante por definir um programa estético que negava um estilo artístico nacional instituído pelo Antigo Regime. Outros artistas se juntaram ao movimento, organizando outras exposições e tertúlias muitas delas no *Café Hermínius* em Lisboa, com jovens alunos da Escola de Artes Decorativas António Arroio um local de definição de projectos e de actividades lúdico-criativas que, actuando numa excitação adolescente e sem nenhum programa de intervenção artística definido, dificilmente poderemos qualificar de dadaístas (Ávila et al., 2011, p.55).

A procura de artistas que fizessem parte do movimento marcou a evolução do Modernismo em Portugal, do qual a revista *Orpheu* é exemplo, já que não se resumiu somente à literatura, mas alargou-se a todas as artes.

O Surrealismo procurava igualmente ser abrangente a todos os campos das artes, incluindo no Grupo Surrealista de Lisboa (GSL) artistas de diferentes áreas: Poetas, escritores e historiadores assim como desenho, pintura e escultura. Contudo teve a sua génese na escrita e poesia, estendendo-se depois às artes plásticas, nos quais Cruzeiro Seixas foi um dos seus principais intervenientes. Para Cruzeiro Seixas “O Surrealismo é do Poeta de todos os tempos, de todos os grandes poetas, quaisquer que sejam as suas decisivas experiências” (Martins *apud* Seixas, 2001, p.5). Estes encontros foram indispensáveis para a formação do grupo, já que ajudaram os artistas a descobrir as vantagens de fazer práticas colectivas. Em 1947, Cândido Costa Pinto, que desde 1942 seguia uma linha estética surrealista, contacta em Paris com o recém-organizado grupo surrealista; André Breton sugere-lhe a organização de um grupo idêntico em Portugal. É deste desafio que nasceu em 17 de Outubro de 1947 o Grupo Surrealista de Lisboa, constituído por Fernando de Azevedo, Mário Cesariny, Alexandre O’Neill, Marcelino Vespeira, António Domingues, José-Augusto França e João Moniz Pereira (Ávila et al., 2011, p.117).

Numa fase em que a vida artística portuguesa era profundamente conservadora, este grupo procurou uma ruptura e mudança de mentalidades. Para pertencer ao grupo, a mentalidade tinha de ser muito particular e manifestar uma distanciação e anseio de análise e crítica permanente de si, dos outros e dos conceitos criativos. Talvez por isso, a análise de Rui Mário Gonçalves refira acerca das várias facções criadas que “O Surrealismo não é um clube. Não sei como se possa afirmar que alguém foi surrealista e o deixou de ser. O que tem acontecido é alguém ter em certas circunstâncias preferindo declarar sê-lo, e noutras negar” (Gonçalves, 2000, s/p).

A primeira reunião do grupo ocorreu em Outubro de 1947 na pastelaria Mexicana, em Lisboa e a primeira e única exposição ocorreu entre 19 a 31 de Janeiro de 1949, na Travessa da Trindade, n.º 45, provocando um choque na sociedade portuguesa da época e em todo o meio artístico. Esta exposição, além dos artistas membros do grupo, contou com obras de António Dacosta e António Domingues.

à liberdade de pensamento e opinião, como foi expressa na própria capa do catálogo da primeira exposição do grupo e que apelava ao voto no candidato Norton de Matos às eleições presidenciais de 1949.

Na gravura que foi capa do catálogo da exposição podia ler-se “O Grupo Surrealista de Lisboa pergunta: depois de 22 anos de medo ainda seremos capazes de um acto de liberdade? É absolutamente necessário votar contra o fascismo” (Almeida, 2009, p.25).

Os artistas pertencentes ou não ao *GSL*, eram ausentes e alheios a qualquer pressão ou comprometimento político. Dentro do próprio grupo de artistas, havia uma clara oposição ao Neo-Realismo, havendo em determinadas ocasiões um tom jocoso, quando se referiam aos neo-realistas em cartas ou trabalhos plásticos e literários. Contudo, estes ataques nunca foram completamente frontais, de modo a não fortalecer a política do regime. A pressão do Antigo Regime sobre o *GSL* aumentou a partir da realização da 1ª exposição, quando o grupo se recusou a submeter-se à censura prévia na participação na *Exposição Geral de Artes Plásticas* em 1948. Somente em 1952 voltou a surgir uma nova exposição de um grupo mais reduzido de artistas, organizada por Fernando de Azevedo, Fernando Lemos e Marcelino Vespeira, na *Casa Jalco*, em Lisboa, com uma obra de colagem que delineou uma viragem na arte e colagem nacionais, com uma clara opção pelo desenho de carácter não figurativo.

O regime conduzido por António de Oliveira Salazar sabia induzir facilmente os membros do grupo a constantes conflitos, sendo relativamente comum o surgimento de rupturas. Desta forma, tornou-se difícil estabelecerem-se relações de amizade e de trabalho duradoras e que fizessem prevalecer uma comunhão de ideias, tornando a coesão do grupo totalmente insustentável (Freitas, 1989, s/p).

Mesmo com estas perturbações, ainda se realizou a 2ª *Exposição dos Surrealistas*, de 1 a 10 de Junho, nas salas da livraria *Bibliófila*, em Lisboa. A primeira cisão surgiu com a saída de Mário Cesariny, por fortes divergências com José-Augusto França, confrontando a cultura artística vigente no final da década de 40 e criando o denominado grupo Dissidente. Segundo a opinião de Carlos Machado:

Cesariny, vanguardista assumido, pretende opor-se desta forma a um José-Augusto França, assumido por ele como modernista (e, portanto, em última instância, como surrealista impuro, que não compreende nem assimila devidamente os pressupostos críticos e teóricos de Cesariny que, desta forma pretende impor a legitimidade da sua concepção do movimento surrealista
(Machado, 2011, p.41).

Este novo grupo visava integrar uma nova linguagem visual e romper com a relação tradicional entre os campos literário e visual. Desta forma, a ele juntaram-se rapidamente outros artistas como António Maria Lisboa e Pedro Oom. O grande objectivo deste grupo era a construção de uma perspectiva de surrealidade supra-histórica que superasse qualquer dimensão temporal “(...) Ainda há e há de haver sempre Surrealismo” (Machado *apud* Cesariny, 2011, p.43).

Este novo grupo realizou a 1ª exposição em Junho de 1949, com a presença de Henrique Risques Pereira, Pedro Oom, António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, Cruzeiro Seixas. Esta exposição, ao contrário da realizada pelo Grupo Surrealista de Lisboa, teve algum impacto no meio artístico lisboeta, não sendo consensual nas críticas recebidas. Apesar das constantes cisões e da existência de diferentes correntes surrealistas, as reuniões de artistas nos cafés de Lisboa, com destaque para os encontros em 1956 no Café Gelo, foram contínuas e permanentes durante os anos vindouros e em toda a década de 50.

A nível europeu importa fazer referência ao Movimento *Phases*, que liderado pelo poeta e ensaísta francês Édouard Jaguer, revela a colagista Anne Éthuin, bem como outros colagistas como Ludwig Zeller, Jean Claude Charbonel, Claude Feraud, Nicole, Baj e o poeta português, radicado em Londres, Alberto Lacerda, autor de depuradas colagens abstractas de pequenas formas recortadas em papéis de cor sobre fundo liso. Deste movimento resultou, em 1951, uma revista com o mesmo nome, que tinha como principal objectivo divulgar a arte surrealista pelo mundo, adquirindo grande projecção a nível internacional ¹⁴ (Castro, 2004, p.12).



Fig.26 - *Exposição d'Os Surrealistas*, Lisboa, 1949. Autor desconhecido.

Na foto, da esquerda para a direita: Henrique Risques Pereira, Mário Henrique Leiria, António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Carlos Eurico da Costa e Fernando Alves dos Santos.

2.2.1 Diferentes perspectivas de colagem

Com a interpretação do subconsciente, o Surrealismo possibilitou uma absoluta liberdade criativa, gerando, através da sua intervenção, uma alteração de mentalidades na sociedade portuguesa do pós-guerra. O desenho e a colagem assumiram grande protagonismo, ao apresentar uma enorme pluralidade de estilos e abrindo caminho para diferentes vias de expressão. O Grupo Surrealista de Lisboa foi essencial para esse vanguardismo, tendo continuidade nos grupos dissidentes que se seguiram. As primeiras experiências de desenho ocorreram com António Pedro, com a criação dos primeiros *cadavre-exquis*, entre 1947 e 1949, estimulando a criação deste tipo de prática artística e contando com a colaboração de vários membros do grupo, entre os quais realçamos Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira e Mário Cesariny.

Os principais membros do *GSL* rapidamente definiram diferentes abordagens no uso da colagem com início na *1ª Exposição Surrealista*: A primeira, através do processo de ocultação, praticado inicialmente por Alexandre O'Neill, Mário Cesariny e possuindo em Fernando de Azevedo a sua maior referência. Inspirado nas obras e colagens de Max Ernst e no processo de *overpainting*, o artista desenvolveu um tipo de colagem que servirá de inspiração para outros artistas.

Este processo, desenvolvido entre 1950 e 1952 por Fernando de Azevedo, aproximou-se do jogo de (des)revelação de formas e significados, através do domínio da *ocultação* praticado inicialmente por Alexandre O'Neill.

Não obstante, a partir de 1946/47, rapidamente foram abordados paralelamente outros processos de colagem, dos quais salientamos o uso do efeito de *dépaysement*, que, segundo a descrição de M.J. Ávila e Perfecto E. Cuadrado resulta:

Do encontro inesperado entre diversas realidades diversas e opostas, arrancadas do seu universo e posteriormente recontextualizadas (...) Uma realidade que nos é familiar e ao mesmo tempo estranha, que nos aparece com unidades suficiente na sua ordenação para adquirir, pese a sua irracionalidade, o estatuto de narrativa inquestionável (Ávila et al., 2001, p.175).

Além da ambiguidade, estranheza e até crítica e humor provocatório que desencadeia, promoveu a alteração do sentido e do significado da linguagem convencional e adquiriu superior dimensão nas obras de Cruzeiro Seixas, Mário Henrique Leiria, Jorge Vieira e Fernando de Azevedo. Em Portugal, o efeito de *dépaysement* combinava o espírito crítico e de sátira, oriundo do universo Dadaísta, com a liberdade criativa da exploração da fantasia e dos sonhos, do movimento Surrealista. Na Europa, adquiriu especial importância nos principais centros surrealistas, em especial em Paris, onde esteve direccionado para uma forte crítica social, de sátira e humor.

A associação da colagem à literatura desencadeou diferentes métodos e que foi seguido pela geração surrealista portuguesa, com base em algumas das técnicas referidas anteriormente.

Tendo como ponto de partida o tipo de colagem proposto por Tristan Tzara, este processo consistiu no recorte de letras e palavras de um texto impresso (jornal, revista), introduzindo-as num saco, agitando-as e reordenando-as sobre o fundo. Este tipo de procedimento foi seguido pelos surrealistas e (que ao contrário dos Dadaístas que proclamavam um total descontrolo e acaso criativo com a denominada destruição da arte), exerceram na colagem “um acaso controlado” (Ávila et al., 2001, p.303).

Num segundo momento, assistimos a uma tipo de colagem mais complexa, denominada de picto-poética, criada por Victor Brauner e seguida por Mário Cesariny, composta pela integração de fragmentos de textos e imagens e a pela sua ocultação parcial, portadora de uma linguagem de profunda consciência poética (Ávila et al., 2001, p.304). Foi por intermédio de Alexandre O'Neill que, em 1947, surgiram as primeiras criações, através de uma carta dirigida a Mário Cesariny, a quem enviou um dos seus primeiros trabalhos obtidos por este processo, integrados numa série chamada *Terra Desconhecida*. Seguiram-se outros trabalhos, principalmente entre 1948-1949 que, devido ao êxito da sua implementação e adopção por parte da generalidade dos artistas portugueses desta geração, tiveram continuidade nos anos seguintes.

Outra abordagem ainda mais complexa foi designada de novela-colagem e foi desenvolvida por alguns artistas nacionais, com especial referência à série de ilustrações criadas por Alexandre O'Neill, no final dos anos 40, na obra *Ampola Miraculosa*. (Ávila et al., 2001, p.304) e em outras obras que iremos desenvolver mais à frente.

2.2.2 Artistas internacionais de referência

A colagem vanguardista em Portugal assentou na base conceptual criada por André Breton, que sustentou todo um conjunto de valores do movimento surrealista. Essa base foi desenvolvida a partir das experiências ao nível do desenho e da colagem por Max Ernst, Kurt Schwitters, Raoul Hausman, Jindrich Styrsky e Georges Hugnet, entre outros artistas. O processo de recorte, montagem e fragmentação de imagens esteve presente em diversos grupos existentes em toda a Europa. Max Ernst foi claramente uma das principais referências para o Surrealismo português, fosse através dos seus romances-poesia, fosse através das suas técnicas de *overpainting* e *frottage*, esta última sustentada nas obras que Fernando de Azevedo criou a partir de 1947.

Do Surrealismo francês é essencial referir a importância das colagens criadas por Georges Hugnet (1906-1974) e Victor Brauner (1903-1966), já que ambos utilizaram de forma inovadora e muito singular assente na colagem picto-poética e que, como foi referido anteriormente, foi particularmente usada por Mário Cesariny, que conviveu com o seu criador durante a sua estadia em Paris (Ávila et al., 2001, 304). Aliás, como veremos mais adiante foi notória a influência de ambos os artistas nas colagens desenvolvidas por Cesariny entre 1947 e 1949, através do uso da colagem de fragmentos de jornais e revistas.



Fig.27 - **George Hugnet**,
S/título, 1935.
Fotomontagem e colagem
s/imagem.

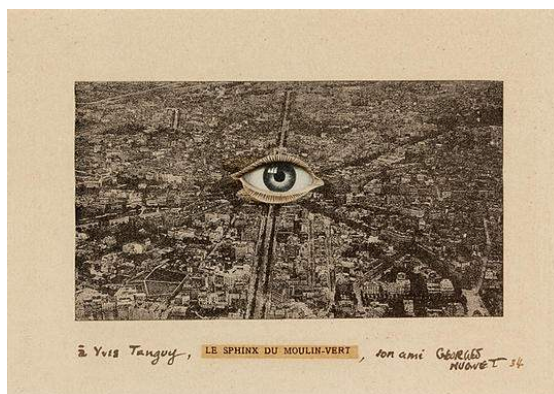


Fig.28 - **George Hugnet**, *The sphinx of the green mill*, 1934.
Colagem s/imagem impressa, 171 x 256 mm.



Fig.29- **Victor Brauner**,
Le Spécialiste du vide- Petites annonces, 1959.
Óleo, jornais e cera, colagem
s/papel, 654 x 498 mm.

No caso de George Hugnet, foi um artista multidisciplinar, poeta, crítico de arte e designer gráfico. Influenciado, tal como Ernst, pelas perspectivas da psicanálise freudiana, parte da temática utilizada sugere um certo erotismo, com uma forte presença da figura feminina.

Essa ascendência vai ser igualmente notória nos poemas publicados por Hugnet. Como artista plástico, associou de forma brilhante a poesia à colagem através do corte e montagem fotográfica. Hugnet diferenciava o processo da escolha de fotografias e montagem fotográfica do conceito de *collage*, já que afirmava que o processo de montagem fotográfica distinguia-se pelo facto de retirar elementos provenientes de diferentes realidades através de fotografias ou imagens de revistas. Em *S/título* (1935) [Fig.27], todo o cenário foi composto pela montagem de diferentes imagens que apelam ao erotismo e à sensualidade da figura feminina.

Além da presença feminina, os cenários e ambientes citadinos foram um dos seus temas de predilecção, normalmente carregados de forte sentido crítico que apreciava protagonizar. Em *The sphinx of the green mill* (1934) [Fig.28], consagra um dos trabalhos de maior proeminência, onde um grande olho colado sobre o centro da paisagem urbana exerce um controlo quase absoluto e hipnótico.

Raoul Hausmann (1886-1971) foi uma referência do Dadaísmo francês, destacando-se pela sua faceta literária e pela associação à colagem e fotomontagem¹⁵ imbuída de um espírito marcadamente crítico e de sátira social, numa declarada guerra aberta de valores com a sociedade. Esta relação entre literatura e colagem enquanto novo meio de comunicação e de crítica, foi bem patente em alguns artistas nacionais, como no caso de Cesariny, Mário Henrique Leiria, entre outros.

¹⁵ Fotomontagem foi uma técnica criada por Raoul Hausman em 1918, que consiste no recorte e colagem de fotografias sobre fotografia (Hausmann, 1974, s/p).

Em *ABCD* (1923) [Fig.31], uma das obras simbolicamente mais relevantes no sentido de expressão crítica, Hausmann conjuga de forma elegante e impactante a colagem, o recorte e a fotomontagem de palavras e imagens (Hausmann, 1974, s/p).

Voltando um pouco à corrente surrealista, é importante mencionar na vertente internacional, nomeadamente no Surrealismo francês, a criação dos *cadavre-exquis*, uma técnica de colaboração entre vários artistas, na qual trabalharam, entre outros, André Breton, Yves Tanguy e Jacqueline Lamba. Os *cadavre-exquis* realizados no contexto do surrealismo francês diferenciam-se da maioria dos portugueses (criados na sua maioria em desenho), pelo facto de serem compostos essencialmente por colagem, recorte e montagem fotográfica. Todavia, encontramos um certo paralelismo em alguns trabalhos de colaboração entre Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas e António Areal.



Fig.30 - André Breton, Yves Tanguy, Jacqueline Lamba,
Cadavre-exquis (1938).
Colagem e corte de gravuras e ilustração
de revista s/papel, 252 x 162 mm.

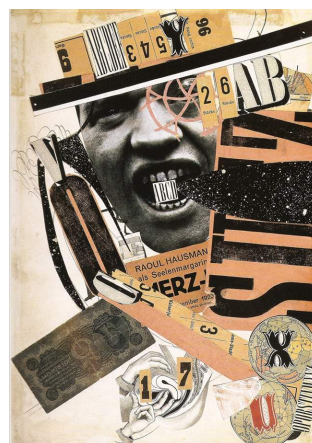


Fig.31 - Raoul Hausmann,
ABCD, 1923-1924.
Tinta-da-china e colagem de revistas s/papel, 404 x 282 mm.

O dadaísta Kurt Schwitters (1887-1948) foi também uma importante referência para alguns artistas do Surrealismo português. Este artista inovou na técnica da colagem, através dos riscos que corria, descurando de forma propositada a componente estética, a harmonia e beleza e privilegiando o encontro do acaso e das peripécias do quotidiano que trazia para as suas obras. Essa componente de automatismo e total liberdade vai ao encontro dos valores partilhados por Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas, sendo que Cesariny retirou para a sua criação artística algum do seu espírito de sátira, humor e crítica, associada a uma grande liberdade criativa.

O trabalho de Schwitters decorreu num período político e social de grande instabilidade, mas que foi encarado de forma positiva e construtiva, trazendo para a colagem uma nova visão artística de grande criatividade e pioneirismo. Segundo Florian Rodari, “D’ailleurs, plus qu’assembler, on dirait qu’il colmate, qu’il cherche désespérément à empêcher le monde en débâcle de s’échapper par ses brèches. Qui, ce sont de pauvres, d’humbles pansements que Schwitters pose avec infiniment de soin et de pitié sur les blessures de l’aujourd’hui” (Rodari, 1988, p.63).

Os temas desenvolvidos por Schwitters exploram uma linguagem de grande emotividade e até de agressividade. Explorando a linguagem entre o Dadaísmo e o Expressionismo, o artista desenvolveu um tipo de colagem de cariz publicitário, adaptado aos tempos políticos difíceis e de ruptura, mas aliado à concepção de liberdade total e acaso artístico que foram os elementos charneira na sua obra, considerando que tudo era livre, ou seja, que não deviam haver emoções reprimidas no processo de criação artística. É neste clima controverso que, entre 1921 e 1922, publicou a revista *MERZ*. Este termo surge, segundo a descrição de Dorothea Dietrich:

He has coined the term Merz on the occasion of his first major exhibition at Herwarth Walden's important Der Sturm gallery in Berlin in 1919 – after he had rejected by the Berlin Dadaists, whom he had hoped to join. In response to this rejection, he created a one-man postwar artistic movement that lasted until the artist's death in 1948, longer than all the other movements that had originated in the postwar era. He frankly admitted that the word Merz derived from commerce: "You may believe or not, but the word Merz is actually nothing else but the second syllable of Commerce": He had found the word on a piece of paper in one of his collages (Dietrich, 1993, p.18).

A associação da palavra 'Merz' a 'commerce' deve-se, segundo Bradon Taylor, "It might refer to the products of low-level commerce that Schwitters found in the gutter – or to the fact that these elements "do commerce" with each other in the fabrication of the works" (Taylor, 2006, p.45).

A palavra *Merz*, segundo esta interpretação, possibilita a combinação de todos os materiais possíveis para fins artísticos. É exemplo desta temática de cariz publicitário a obra *Merz II Starkbild* (1919) [Fig.33], composta pela colagem do papel enquanto ainda está molhado, rótulos de marcas comerciais e outras imagens contemporâneas com grande visibilidade.

As obras nesta fase caracterizam-se por uma exuberância e excentricidade na referência ao mundo, na sua vertente mais comercial e popular, manifestando de forma figurativa essas referências da sociedade contemporânea.

Os riscos a nível conceptual foram sempre assumidos de forma aberta, sendo o efeito estético, associado à harmonia e à beleza, também secundários. Embora parte dos seus trabalhos com colagens sejam de cariz figurativo, Schwitters também desenvolveu obras com uma linguagem não figurativa, já numa transição para o abstracto. Neste período, entre 1918-19 e até à data da sua morte em 1948, associou em algumas das suas obras uma vertente literária às artes plásticas.

Entre 1920 e 1921, Schwitters projecta nas suas obras uma grande instabilidade emocional, com criações que oscilavam entre as mais leves ou pesadas, geométricas e irregulares, ou figurativas e abstractas. Esta instabilidade emocional denotava uma grande elegância, onde as principais referências se deveram a factos políticos ou a outros artistas como Arp ou Malevitch, inspiração numa época marcada por uma cultura de guerra e espírito aventureiro¹⁶ (Taylor, 2006, p.46-47).

Entre 1920 e 1923, Schwitters desenvolveu uma série de vinte colagens onde a figura humana feminina foi o tema principal (Dietrich, 1993, p.134). A partir de certa altura, desenvolveu um tipo de colagem de composição de cariz abstracto, com a colagem de alguns elementos sobre composições formadas por grandes formas geométricas, sobretudo quadrados e rectângulos com diferentes escalas e tons que formavam uma estrutura padronizada.



Fig.32 - **Kurt Schwitters**, *Merz 601*, 1923.
Pintura, colagem em papel s/cartão, 170 x 150 mm.



Fig.33 - **Kurt Schwitters**, *Merz 11 Starkbild*, 1919.
Colagem de documentos impressos cortados e rasgados, papéis metálicos e tecidos s/cartão, 412 x 358 mm.

Nestas e em outras obras, Schwitters usava, tal como outros artistas dadaístas, uma linguagem metafórica que foi refinada posteriormente pelos surrealistas, não tendo todavia uma mensagem política definida nem um programa estabelecido a seguir. Talvez deva a esse facto a principal razão pela qual raramente usou um código de linguagem nas suas colagens.

Em *Merz 601* (1923) [Fig.32], exemplifica esta nova abordagem, não se remetendo somente às técnicas de colagem, mas alargando-a a uma área de intervenção e de crítica social mais abrangente, onde a colagem foi o suporte perfeito para uma nova forma de comunicação, mais gráfica e informal, abandonando por completo a arte convencional e tradicional que imperava.

Apesar de atribuir especial primazia à representação da imagem em detrimento do uso da palavra, os seus trabalhos possuem na sua generalidade um carácter pouco figurativo, não fazendo referências explícitas aos acontecimentos sociais e políticos da época, com colagens concebidas por fragmentos de papéis com formas abstractas. Assim, a maioria das suas obras não oferecem uma crítica frontal e objectiva aos acontecimentos políticos e sociais ocorridos neste período, mas reflectem sobretudo uma ligação entre as circunstâncias históricas e a formação da República de Weimar.

Regressando ao Surrealismo internacional, focamos o círculo parisiense, através do grupo criado por André Breton e Paul Éluard, que rapidamente alastrou fronteiras, chegando a outros países e capitais europeias. A corrente surrealista na cidade de Praga foi uma das mais significativas e influentes, em especial através das colagens criadas por Jindrich Styrsky (1899-1942), Toyen (1902-1980) e Karel Teige (1900-1951) (Taylor, 2006, p.77).

Styrsky pertenceu a um grupo de artistas checos nos anos 20, que se estabeleceu em Paris através dos contactos estabelecidos pelo pintor checo Josef Sima (1891-1971). Após a sua partida para a capital francesa em 1922, foi viver para Paris em 1925, sendo muito importante na sua evolução artística um primeiro contacto em 1926 com o artista surrealista George Malkine (1898-1970), que tinha como principal objectivo associar a pintura à colagem. Styrsky trabalhou em conjunto com Toyen em Paris e, criando através da experimentação de diferentes métodos, definiram uma nova forma de criação artística, denominada de Artificialismo. Segundo a definição de Brandon Taylor:

As it names implies, Artificialism appealed to rational super-consciousness: its images were seldom those of personal memory or of the dream. Toyen and Styrsky employed the deliberate methods of stenciling and spraying through a net, as well as the careful adhesion of cardboards, feathers, apple-peel and much else (Taylor, 2006, p.79).

A nível temático, na maioria das suas obras estava subjacente uma enorme carga crítica e de humor, dividido entre dois temas: A sexualidade e o erotismo que estavam patentes na publicação em 1931 de uma série de 6 livros eróticos publicados com o título *Edition 69*. A colagem *Sexual Nocturne* (1931), ilustra na perfeição esta profunda carga erótica reluzente na grande maioria dos seus trabalhos, onde o elemento feminino e o corpo da mulher estavam no centro da composição (Taylor, 2006, p.80).

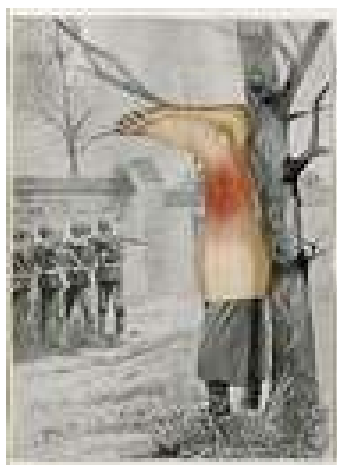


Fig.34 - **Jindrich Styrsky**, *The Execution*, 1941.
Colagem s/imagem impressa, 250 x 180 mm.



Fig.35 - **Jindrich Styrsky**, *The Statue of Liberty*, 1934.
Colagem s/papel. 235 x 250 mm.

No segundo momento da sua carreira, foca-se sobretudo no período referente à II Guerra Mundial, numa vertente de crítica e sátira política. Muitas destas obras atestavam uma enorme carga emocional, associando o humor ao carácter trágico dos acontecimentos ocorridos neste período, resultantes da guerra, da morte e destruição. É exemplo disso a obra *The Execution* (1941) [Fig.34] que, como o título indica, se reporta a uma execução ocorrida durante a guerra.

Todavia, Styrsky procurava outros temas, como em *The statue of liberty* (1934) [Fig.35], feita para uma série de colagens da *Vanity Case* e onde a Estátua da Liberdade foi transformada numa estranha criatura. Segundo a interpretação de Elza Adamowicz's¹⁷, no centro da estátua é visível um enorme olho ou um peito, (com várias interpretações) que transforma a figura numa deusa da fecundidade. Muitas das suas colagens desta série têm a figura feminina como o elemento central das suas composições, que contrastam com partes em esqueleto, ou com órgãos do corpo humano (Caws, 2004, p.81).

Ainda dentro do âmbito do grupo surrealista checo, foi significativa a série de obras com colagem criadas por Karel Teige. Este artista começou o seu percurso na colagem por volta de 1935 até 1951, data da sua morte, sendo na sua fase inicial muito influenciado pelo socialismo que emergia na Europa, criando uma ligação entre o Realismo socialista e o Surrealismo (Dluhosch, Sváscha, 1999, p.296).

Nesta fase, as colagens produzidas denotam uma clara alusão política à sua ideologia e visão política, associando a alguns destes temas o elemento da sensualidade e do erotismo feminino. Muitas das suas colagens reflectem visões e paisagens utópicas onde flutuam e surgem objectos estranhos com formas femininas, onduladas, algumas em torno de monumentos. Karel Teige entendeu o processo de colagem como um processo de fotomontagem, afastando-se do processo de colagem tradicional, que entendia estar demasiado ligado ao Cubismo (*papiers collés*). Teige associava o processo de fotomontagem ao cinema, já que achava que era mais completo que uma simples fotografia, tendo a possibilidade ao contrário da fotografia, de captar vários momentos. No círculo surrealista checo, além do uso da fotografia, foi comum nos artistas que estudamos, o tema do erotismo e da mulher. Este foi uma constante na obra de Teige, com a colocação de um objecto imaginário num ambiente próprio de uma fotografia. O vocabulário para estes objectos é variado, presente em ambientes de interior, exterior, em cenários citadinos ou em paisagens, onde o corpo da mulher é o enredo central de toda a composição, sendo cortado, editado, delimitado, removido do seu contexto e introduzido em outra realidade¹⁸ (Dluhosch et al., 1999, p.299).

17 (Adamowicz's, 1998)

18 Tradução Pedro Oliveira

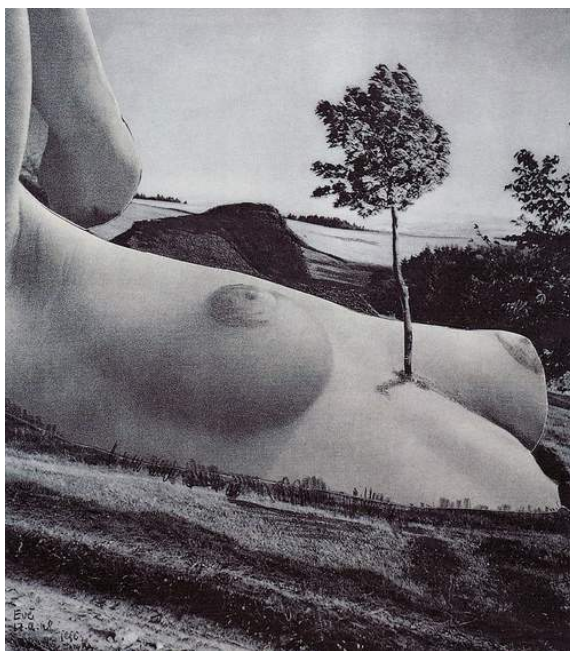


Fig.36 - Karel Teige, *A Place in the sun*, 1948.
Collage.

Em *Place in the sun* (1948) [Fig.36], o artista capta um desses momentos, onde a própria fotografia assume toda a composição, detentora de toda a sensualidade e feminilidade que sobressaía das suas obras. É curioso a personificação e junção entre o conceito de mulher e natureza, com a integração das suas formas, onduladas e penetrantes, na própria paisagem. A noção de fotografia e a utilização da imagem foi essencial no conceito criativo de Teige, tendo o artista uma interpretação muito própria acerca deste tema. Segundo afirma “Photomontage is always more active than a simple photograph, which only captures one moment of the action: only a combination of photographs can produce an adequate image of the dialectics and dynamics of life” (Dluhosch et al., *apud* Teige, 1999, p.296).

A fotomontagem para Teige foi muito importante, permitindo uma abordagem mais alargada com o uso de todo o tipo de fotografias e uma nova linguagem pictórica, afastando-se da definição tradicional de *collage*, introduzida por Max Ernst, considerando esta abordagem uma sub-categoria (Dluhosch et al., *apud* Teige, 1999, p.297).¹⁹

Algumas das suas obras, compostas por fotomontagem e recorte de fotografias de cariz político e social, encontram paralelismo durante a década de 40 nas colagens de Jorge Vieira, através do uso de um *dépaysement* típico do Surrealismo francês, com o uso de fotografias provenientes de diferentes realidades e montadas em torno de uma imagem.

2.3 Do *overpainting* ao desenho e ocultação na obra de Fernando de Azevedo

As ocultações, criadas e desenvolvidas no Surrealismo português, são uma transposição da técnica de *overpainting* de Max Ernst, criada em 1918. As mesmas consistiam na apropriação de uma imagem ou ilustração já existente, sobre a qual era aplicada uma película de matéria pictórica que deixava a descoberto determinados elementos da imagem pré-existente, parecendo aderir à superfície em lugar de fazer parte dela, como um processo de transformação e metamorfose para uma nova imagem (Ávila et al., 2001, p.154). A primeira ocultação parcial de uma imagem surgiu em 1940, numa obra de António Pedro. Todavia, as primeiras ocultações totais surgiram em 1947. Da autoria de Alexandre O'Neill, tinham o objectivo de descobrir novas realidades inconscientes a partir de uma imagem sob o lema *ocultar para descobrir*, que haveria de ficar como um dos provérbios dos surrealistas portugueses (muitas destas obras encontram-se actualmente perdidas).²⁰ Foi Fernando de Azevedo (1922-2002) que, através da criação de diversas ocultações realizadas entre 1950 e 1952, impulsionou e explorou todas as suas possibilidades. Fernando de Azevedo teve um longo percurso artístico com mais de seis décadas, sendo uma das principais referências do Surrealismo português. Foi membro fundador do Grupo Surrealista de Lisboa (1947-1951) e esteve ligado à arte de diferentes formas, exercendo várias funções e múltiplas colaborações em pintura, desenho, fotografia, crítica e história de arte, design gráfico, televisão e cinema.

Todo o seu percurso artístico levou-o a desempenhar diferentes funções e actividades, iniciando em 1947 a sua ligação ao mundo da publicidade no estúdio ETP. A partir de certa altura alargou a sua actividade profissional também ao teatro, nomeadamente ao ballet, como consultor e autor de cenários do ballet da FCG, tendo sido convidado para conceber vários cenários durante as décadas de 60, 70 e 80. Foi igualmente crítico de arte, prática que manteve praticamente em toda a sua carreira, relevando uma coerência, sensibilidade e sabedoria que foram muito importantes no meio artístico nacional.

Antes de integrar o Grupo Surrealista de Lisboa, teve no final da década de 40 uma breve passagem pelo Neo-Realismo, que abandonou em 1947. O início da sua ligação ao movimento surrealista aconteceu por esta altura, através da sua participação nas tertúlias no café *A Mexicana* e os encontros na casa de António Pedro, que originaram a fundação do grupo. Segundo Leonor Nazaré, a desvinculação ao Neo-Realismo aconteceu, já que,

Azevedo perseguiu a libertação fugindo a qualquer tipo de dirigismo estético e político (...), mas também a recusa da isenção política que Breton tentava impor. “O engano de escolher” é a única certeza que serve ao artista, escreverá Azevedo²¹, a liberdade como modo de sentir, de agir e de criar (Nazaré, 2013, p.118).

20 A ocultação e a soproagem foram sempre vistas por Alexandre O'Neill como um meio convencional de desenho, que combinava o universo da colagem com a exploração do acaso resultava do sopro da tinta sobre o papel e dos traços definidos aleatoriamente.

21 In Azevedo, Fernando de (1952), “*Do Surrealismo. Discussão de cinco pontos afins*” *Tricórnio*. Lisboa, 15 de Novembro de 1952, p.18.

O artista desenvolveu uma vasta obra no desenho e na colagem a partir do final da década de 40, primeiro no Grupo Surrealista de Lisboa, onde juntamente com outros artistas, como Marcelino Vespeira e António Pedro, desenvolveu as primeiras experiências no desenho, com os *cadavre-exquis*.

Nesta fase, participou em 1949 na *1ª exposição do grupo*, a partir da qual seguiu uma nova fase da carreira, criando uma série de ocultações num processo de descoberta do inconsciente inspirado no automatismo de Max Ernst. Apesar da influência decisiva dos *overpaintings* de Max Ernst nos seus trabalhos, as ocultações de Fernando de Azevedo vão adquirir uma particular singularidade, já que ao contrário de Ernst, que adicionava pedaços e recortes de fragmentos provenientes de diferentes realidades para cobrir a imagem, Azevedo procedia a uma destruição de uma imagem impressa ou cobria-as parcialmente com pintura, através da sua ocultação, criando uma nova realidade.

Para Fernando de Azevedo, a criação das ocultações surge em 1948, por intermédio do desenho, ainda antes de serem utilizadas fotografias impressas. Segundo Leonor Nazaré “As ocultações, tal como a colagem e muita da pintura que realizou, eram a negação do princípio figura-fundo.” (Nazaré, 2012, p. 67).

Acerca das ocultações de Fernando de Azevedo, M.J. Ávila acrescenta “(...) procura na fotografia ou na imagem de revista ilustrada, o potencial imagético que ela encerra para organizar uma forma não referencial” (Nazaré *apud* Ávila, 2013, p.67). O processo de criação das suas ocultações é muito intrigante e atravessa diversas fases, sendo comum o uso de formas orgânicas materializadas através do uso da tinta-da-china. Inicialmente, a operação de subtracção das imagens estava dependente de um impulso automático, um ponto de partida ocasional, em que o autor surpreende-se pelas formas geradas nas fases seguintes, existindo algum controlo sobre a composição final da imagem. Interessa ressaltar que toda a essência da obra tinha origem no inconsciente e que ocorria e se desenrolava sobre uma imagem já existente que, por responder a um acto de escolha, se revelava tão importante na génese de imagens como a intervenção posterior. Embora o grau de apagamento ou as formas geradas não permitam que, em alguns casos, se identifiquem as fontes, as imagens que o permitem revelam como atrás delas se esconde um mundo feminino que é responsável pela natureza orgânica das novas imagens (Ávila et al., 2001, p.156-157).

Em 1950, os desenhos de Fernando de Azevedo vão obedecer ao mesmo processo utilizado nas ocultações sobre fotografia impressa, constituindo a parte final de um processo que actua sobre uma obra em curso e não sobre algo escolhido entre materiais existentes. Neste processo de ocultação, tudo passa num acontecer permanente, enquanto o artista assiste às diferentes fases de crescimento da obra ao descobrir a imagem, mas também é o primeiro a ser surpreendido pelo resultado. De início, uma imagem com uma incisão conduz a uma metamorfose, levando por sua vez a uma *grattage* ou à adição de uma nova forma e esta a uma transparência ou à acentuação de uma luz até apreender a última imagem (Ávila et al., 2001, p.170).

É um processo de descoberta constante da imagem, levando à sua total destruição e à criação de uma nova realidade que é qualificada pelo próprio autor como um processo de Morte-Vida (Ávila *apud* Cabral, 2001, p.156).

Embora na maioria das obras a imagem inicial permaneça oculta, a imagem subjacente persiste em interagir com a nova realidade criada. De acordo com Isabel Cabral “Nas “ocultações”, esse poder encontra um alto grau de responsabilidade, é um jogo de risco e surpresa, próprio do processo surrealista, porque aquilo que se tapa (oculta) já não volta a aparecer” (Ávila *apud* Cabral, 2001, p.158).

Em *Ocultação* (1950-51) [Fig.39] vemos um desenho a guache e tinta-da-china sobre uma fotografia impressa, ocultando parcialmente a imagem e criando uma imagem com base em pequenos pormenores e poses humanas.

Algumas das suas obras com base na técnica da ocultação e do uso preferencial do guache e da tinta-da-china, resultam numa imagem final formada por um conjunto de linhas e formas onduladas, soltas, sem qualquer sentido programático, em que a linha mantém a coerência e união no conjunto. Isso é bem exemplificativo na obra *Ocultação* (1949) [Fig.37], onde as formas em ziguezague parecem querer espalhar-se e voar sendo ligadas por uma ténue linha que as mantém interligadas.

Entre 1950 e 1951, Fernando de Azevedo entrou numa fase de obras com um carácter abstracto, através do uso do processo de ocultação, usando óleos e guaches. Uma das primeiras obras de ensaio desta técnica, *Diagonal* (1948), foi exposta na 1ª *Exposição Surrealista de Lisboa*.

O seu trabalho plástico com base na aplicação de diversos tipos de colagem evoluiu e estendeu-se ao longo das décadas seguintes. A sua perspectiva freudiana sobre o Surrealismo foi marcada por uma enorme coerência materializada através das diferentes técnicas de colagem empregues, onde a temática do nu feminino, das formas onduladas e suaves foi uma marca inconfundível.



Fig.37 - **Fernando de Azevedo**, *Ocultação*, 1949.
Tinta-da-china e colagem s/imagem impressa, 171 x 256 mm.



Fig.38 - **Fernando de Azevedo**, *Ocultação*, 1949.
Desenho Guache s/papel, 300 x 228 mm.

Foi no corpo feminino que residiu o seu grande campo de acção, explorando as formas sinuosamente ondulantes e curvilíneas, através das quais procedeu a uma profunda desconstrução e negação do corpo da mulher. Não pretendia desta forma exaltar a beleza da mulher, mas desfigurar e destruir o corpo feminino.

Ao definir nas ocultações formas delicadas, fluídas e complexas, associa o grotesco das formas definidas com um contexto poético, os motivos vegetais e animais, imbuídos de uma enorme plasticidade orgânica e mutável, salientada pela luz que nelas se projecta através de um profundo contraste entre claro-escuro. Algumas destas ocultações de cariz figurativo exaltavam uma vertente mais espiritual, como descreve Leonor Nazaré:

O lado fantasmático das figuras (pontiagudas, bojudas, filamentosas, esponjosas, estriadas, lapidadas, matizadas) permanece nos desenhos que Azevedo também oculta, mas nesse caso uma relativa rigidez trazida pelos riscos subjacentes confere-lhes mais peso, maior fixação e, por vezes, uma certa aspereza (Nazaré apud Ávila, 2013, p.86-87).

2.3.1 Fernando de Azevedo: Evolução da técnica da colagem

O carácter experimentalista que empregou na prática surrealista das ocultações e diferentes trabalhos que desenvolveu, definem Fernando de Azevedo como um artista que contribuiu de forma empenhada e decisiva para recuperar a prática e o espírito vanguardista existente nas primeiras duas décadas do séc. XX. Sendo um artista que privilegiava sobretudo a liberdade e o automatismo criativo, Fernando de Azevedo encontrou na corrente Surrealista europeia e nas obras de referência de Max Ernst, o espaço ideal para projectar todo o seu potencial criativo e plástico, longe da realidade, como o próprio pretendia, para dar lugar à exploração do seu mundo constituído pelo sonho, a fantasia e a ambiguidade, envolvido numa carga de mistério e enigmas por desvendar.

Ao longo da década de 70 e até ao final da sua vida, Azevedo dedicou-se exclusivamente à técnica da colagem, com remissões para alguns artistas como Breton, Buñuel, De Chirico, Max Ernst ou Picasso. Ao nível da temática da imagem e em termos pictóricos é essencial fazer referência às influências de Miró, Delvaux, Matta ou Masson (Nazaré, 2013, p.34). A maioria dos trabalhos em colagem produzida principalmente na década de 70 e 80 tinham como base um catálogo de imagens que reuniu ao longo da sua carreira, composto por recortes, páginas de revistas e fotografias. A selecção das fotos para colagem e recorte era criteriosa, já que poderia demorar imenso tempo folheando pilhas de revistas que guardava até encontrar uma imagem que poderia ser a base para a colagem que idealizava. Além disso, possuía um armário com gavetas pequenas onde guardava as imagens de vários objectos, arquitecturas, corpos, obras de arte, que serviam de repositório para grande parte das colagens criadas.



Fig.39 - **Fernando de Azevedo**, *Ocultação*, 1950-1951.
Desenho, guache e tinta-da-china s/imagem fotográfica, 145 x 220 mm.

Algumas colagens provocaram a ilusão de que a imagem final resultante do processo de colagem não tinha ocorrido e que a imagem não tinha sofrido qualquer alteração de recorte, colagem e montagem de elementos. O tempo de composição dos seus trabalhos era muito variável e dependia em muito do processo de observação e selecção das imagens a usar. Tal como o próprio Fernando de Azevedo afirmou “em rigor, a execução física (...) não é demorada, havendo um maior trabalho dos olhos do que das mãos”²² (Nazaré *apud* Azevedo, 2013, p. 34).

Acerca das suas obras, o artista acrescenta:

Ainda hoje, ao fazer colagens, por me encontrar de novo com esse tempo, com esse ato poético, depois da experiência não-figurativa, reparo que o tempo que levo a encontrar uma imagem diante de imensas imagens é exactamente igual ao tempo que levava a olhar para um quadro antes de lhe pôr uma pincelada (Nazaré *apud* Azevedo, 2013, p. 34).

Fernando de Azevedo foi um artista multifacetado que desenvolveu, além da colagem, desenho e pintura, uma série de trabalhos que foram alargados ao campo do design gráfico e da publicidade, onde realizou ilustrações, cartazes e outros suportes publicitários de comunicação.

Durante as décadas de 70 e 80, Fernando de Azevedo foi responsável (frequentemente com José Gabriel Flores) pela comunicação e concepção gráfica da série de catálogos dedicados aos ciclos de cinema organizados pela Fundação Calouste Gulbenkian entre 1973 e 1983. O interesse de Fernando de Azevedo pelo cinema ia para além desta intervenção: Alguns filmes influenciaram de forma determinante o seu imaginário, nomeadamente na criação de algumas colagens.

²² Fernando de Azevedo,(1999), 6.ª Bienal de Artes Plásticas da Cidade de Montijo: *Prémio Vespeira*, Fernando de Azevedo, Montijo, Câmara Municipal de Montijo.

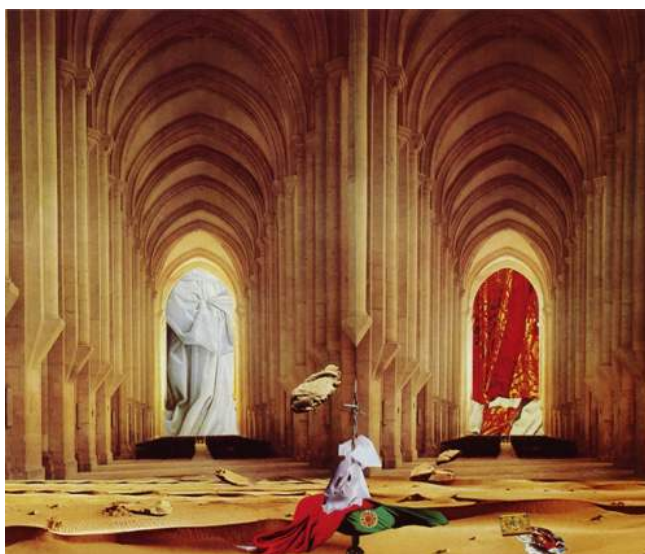


Fig.40 - **Fernando de Azevedo**, *A Cigarreira Breve*, Lisboa, 1986.
Colagem s/papel, 355 x 420 mm.

2.3.2 Temáticas e iconologia na colagem

As temáticas usadas por Fernando de Azevedo foram algo diversificadas ao longo da carreira, projectando diferentes emoções, em alguns casos antagónicas, de amor, desejo, paixão e até mesmo de violência. A grande maioria destas obras eram de pequenas dimensões e denotavam em cada colagem uma enorme criatividade e fantasia, indo ao encontro das suas raízes surrealistas e à representação do inconsciente e do culto da prática onírica. É muito comum a presença do elemento feminino, do nu, de borboletas, associando-se elementos frágeis e belos da natureza.

O tema da mulher e de valores como a sensualidade e o erotismo, que lhe estavam associados, foi muito importante, especialmente nas ocultações que desenvolveu a tinta-da-china, sendo o corpo da mulher o seu campo de acção e materialização do espaço criativo, salientando a beleza e o desejo assente em perfis curvos, formas onduladas e sinuosas.

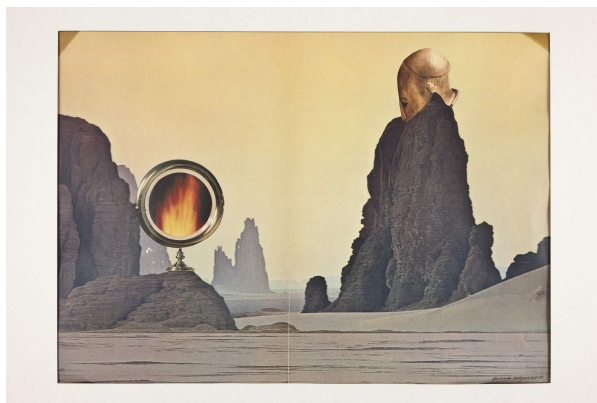


Fig.41 - **Fernando de Azevedo**, *Guerra e paisagem com espelhos*, 1982.
Colagem s/papel, 250 x 420 mm.

A figura feminina assumiu tal protagonismo que, em alguns exemplos, os elementos naturais e cenográficos como as montanhas e as planícies, personificam com enorme suavidade e elegância as formas do tronco feminino, sedutoras e misteriosas, com o céu e o horizonte no seu limite.

No conjunto de ilustrações que criou para o livro de *Pedro Tamen* (1988), podemos encontrar alguns desses elementos, ao transmitirem uma linguagem iconográfica muito forte em que o símbolo do homem e principalmente da mulher se interligam com elementos naturais.

Encontramos em muitas das suas colagens um universo composto por um conjunto de objectos simbólicos: bolas, globos, velas, relógios, jóias, livros sendo também recorrente a representação de portas, janelas e espelhos. Os espelhos possuem especial significado, já que reflectem toda a envolvimento da composição, dos seus sonhos e referências, de uma forma que podia ser intrigante e misteriosa. Encontramos também um vasto leque de elementos naturais: Borboletas, serpentes, Flores, frutos, búzios, caracóis, água, ar, fogo.

Em *Guerreiro e Paisagem com Espelho* (1982) [Fig.41], é notória a influência de Magritte, de forte simbologia, projectada através das escarpas rochosas e do elmo dourado que formam uma silhueta rochosa, olham um espelho redondo, que encima outro pequeno cabo que avança diante dele e na qual a imagem reflectida é uma intensa labareda de fogo (Nazaré, 2013, p.66).

A representação do fogo e dos quatro elementos foram particularmente importantes do ponto de vista iconográfico, sendo símbolos fortíssimos do universo e da natureza humana. Para além destes elementos, adicionou outras figuras e objectos que projectam as imagens para outra dimensão, como por exemplo a vertente erótica.



Fig.42 - **Fernando de Azevedo,**
Ilustração para o livro Dentro de momentos Pedro Tamen, 1988.
Desenho e colagem s/colagem, 270 x 206 mm.



Fig.43 - **Fernando de Azevedo,**
Ilustração para o livro Dentro de momentos Pedro Tamen, 1988.
Desenho e colagem s/colagem, 270 x 206 mm.

2.3.3 Fernando de Azevedo: Homenagens

Foi também notória a elaboração de várias colagens com o objectivo de homenagear personalidades importantes do presente e do passado artístico, nacional e internacional. Na maioria das obras que Fernando de Azevedo criou, os rostos são ausentes de expressividade, quase sempre de olhos fechados, com planos muito aproximados ou parciais. Os rostos das personalidades são usualmente envoltas de elementos iconográficos escolhidos criteriosamente.

Nestas obras que partem de referência a personalidades influentes, como por exemplo em *Homenagem a Picasso* (1981) [Fig.45] e ao poeta *António Maria Lisboa*, (1978) [Fig.44] o rosto é representado de forma ovóide, como os manequins de De Chirico. A maioria das obras com o tema de homenagem a personalidades, estão envoltas de uma linguagem artística repleta de simbologia devido aos diversos elementos que Fernando de Azevedo recortava e colava nas obras. Mais uma vez, fica registado a forma criteriosa na selecção das imagens a recortar (Nazaré, 2013, p.37).

Na obra *Homenagem a Picasso* (1981) [Fig.45], anteriormente referida, o rosto surge rodeado de diversos elementos: uma máscara africana, uma carta com caligrafia do pintor, uma pomba e um mocho que representa a sabedoria. Mais uma vez, é de sublinhar a presença dos quatro elementos da natureza, com a representação da água num espaço interior. Em *Homenagem a Luís Buñuel*, (1983) patente no CAM, encontramos uma série de elementos colados que servem como efeito cenográfico, onde um manto e as insígnias de um clérigo superior são encimados por um rosto flamengo com dois ou três séculos. Esta obra é intrigante e distingue-se pela presença de outros elementos menos recorrentes, como a representação de uma caveira, o olho de vidro, o sapato suspenso na fechadura que lhe conferem uma irreabilidade própria dos filmes de Fernando de Azevedo e com referências de forma pontual a episódios dos seus filmes (Nazaré, 2013, p.37).

A presença de panos e cortinas nas suas obras criam uma cenografia de carácter erótico em várias obras de Azevedo, sendo também comum a alusão à morte, violência e mistério. É exemplo a obra *A Cigarreira Breve* (1986) [Fig.40], composta por uma encenação de uma morte heróica. Tal como afirma Rui Mário Gonçalves:

Faz da citação um modo de lembrar valores regionais portugueses, da sua história e cultura (...) O mosteiro de Alcobaça e as tábuas atribuídas a Nuno Gonçalves constituem o cenário evocativo do sacrifício de um jovem que morre longe da pátria (em alusão a Fernando Pessoa e ao seu poema O Menino de sua Mãe (Nazaré apud Gonçalves, 2013, p.61).²³

23 Gonçalves, (1999), “A pintura poética como intensificação do ser”, em *Fernando de Azevedo, Grande Prémio Amadeo de Sousa Cardoso*, Museu Municipal Amadeo de Sousa-Cardoso, Amarante.



Fig.44 - **Fernando de Azevedo**,
Homenagem ao Poeta Antonio Maria Lisboa, 1978.
Desenho e colagem s/colagem, 300 x 228 mm.



Fig.45 - **Fernando de Azevedo**,
Homenagem a Picasso, 1981.
Desenho e colagem s/colagem, 288 x 257 mm.

Todos os trabalhos na vertente do desenho e da colagem criados por Fernando de Azevedo ao longo de mais de cinco décadas manifestam uma premente preocupação pela representação do profundo inconsciente humano, sem ligação com o mundo, criando através da linguagem simbólica de muitas das suas colagens, uma combinação entre diferentes realidades temporais do passado, presente e futuro. Esta noção de intemporalidade e automatismo criativo, reporta-nos aos sonhos, fantasias e cenários idílicos ou em alguns casos dramáticos.

A criteriosa atenção aos elementos cenográficos (associando-se a uma vertente cinematográfica) foi uma principais premissas criativas de Azevedo, onde todos os fragmentos colados desempenhavam o seu papel no conjunto final da obra.

2.4 *Dépaysement* no Surrealismo português (colagem poética e de crítica social e política)

Foi bastante comum o uso da colagem com base no recorte e montagem fotográfica, de imagens provenientes de realidades distintas, mas unidas numa nova imagem que podia resultar numa ilustração, fotografia, desenhos, ocultações, pinturas. Este automatismo e busca do inacessível e do inconsciente foi marcado nos surrealistas portugueses por Breton, apoiado por seu turno nas teses de Freud. Neste processo, não importa a temporalidade das imagens nem a sua proveniência. O mais importante é a construção de uma realidade outra que emerge.

Na Europa, o *dépaysement* foi usado de forma frequente por diversos artistas do círculo surrealista francês – como Kurt Schwitters, Raoul Hausman, Jindrich Styrsky e especialmente Georges Hugnet –, com uma mensagem de cariz mais político e social ou numa vertente mais poética. Esse método foi seguido em Portugal no final dos anos 40, marcado por um período de grande convulsão e mudanças sociais e políticas, onde o regime ditatorial fascista condicionava e censurava qualquer tentativa ou manifestação de mudança de mentalidade. Porém, os artistas surrealistas portugueses não podiam ficar de fora deste processo e rapidamente sentiram necessidade de expressar o que decorria e o que observavam.

Coube a Jorge Vieira (1922-1998) ser um desses artistas que, apesar de se distinguir no panorama artístico nacional como um dos grandes escultores portugueses a partir da década de 50, criou no domínio da ilustração, em 1947, algumas das melhores colagens surrealistas, dando uso a fragmentos oriundos de diferentes realidades, que provocavam perturbação e estranheza. A operação de colagem e montagem é de enorme simplicidade, sem que os elementos acrescentados e a imagem de base fossem submetidos a qualquer manipulação. Estas obras de Jorge Vieira projectam no domínio do papel, a par das suas obras como escultor, uma enorme criatividade e fantasia proveniente do seu espírito experimentalista e de liberdade, possuindo um profundo carácter documental e denotando um cruzamento entre *dépaysement* surrealista e de crítica social com origem no Dadaísmo. Esse carácter de crítica social está bem patente, segundo a descrição de David Santos, nas obras *S/título* (1947) [Fig.46] e *S/título* (1947) [Fig.48]:

(...) onde a fotografia de um coração sobrevoa a imagem panorâmica de uma multidão que está atenta ao discurso político nazi, realizando assim a metáfora sobre o sombrio destino da humanidade nos anos de guerra. (...) Mesmo quando a imagem central é uma representação teatral, Jorge Vieira introduz uma forte perturbação na leitura da imagem central, ao adicionar fragmentos de uma realidade estranha, como uma luva em suspensão que protege as figuras em baixo, ou num feto ligado a um guarda-sol erguido sobre umas figuras em palco (Santos, 2002, p. 35).

Nos seus trabalhos, o artista combinava a crítica social e política com a componente teatral, com o misticismo, humor e sátira, com uma representação em muitas ocasiões caricatural e exagerada. Em *S/título* (1947) [Fig. 49], vemos um insecto gigante que sobrevoa uma paisagem com uma bailarina, sobressaindo pela cor, que resulta num efeito de *cartoon*. Existe uma grande imprevisibilidade nas imagens e realidades reportadas nas obras de Jorge Vieira. Segundo Maria Jesús Ávila, “(...) a indefinição entre figura-fundo é total, mantendo-se intacta a integração do real, permitindo o regresso constante a algo previamente conhecido” (Ávila et al., 2011, p.121).



Fig.46 - **Jorge Vieira**, *S/título*, 1947.
Colagem s/ ilustração, 332 x 254 mm.



Fig.47 - **Mário Cesariny**, *General de Gaulle*, 1946/47.
Colagem s/ ilustração, 525 x 422 mm.

Voltamos a encontrar outras obras simbolicamente mais relevantes, com este carácter de *depáysement* e crítica social, através de Mário Cesariny, com *General de Gaulle* (1946/47) [Fig.47], onde observamos um céu encoberto, com a presença em primeiro plano da figura do general, envolto numa total dicotomia, dividido entre dois mundos, ora mergulhado num ambiente de apoteose ou de aparente ameaça e perturbação. Os emblemas nazis são uma clara alusão política e a figura do general mutilada, com a sua cabeça em repouso nas pernas e o pé feminino que sobressai da moldura, reporta à ausência de valores do homem moderno. Esta obra possui um carácter excepcional, já que Cesariny criou pouquíssimos trabalhos através do processo de fotomontagem, tendo sido mesmo considerada a primeira colagem surrealista portuguesa (Ávila et al., 2001, p.174).

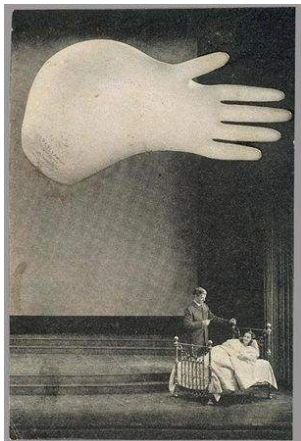


Fig.48 - **Jorge Vieira**, *S/título*, 1947.
Colagem s/ilustração, 130 x 102 mm.

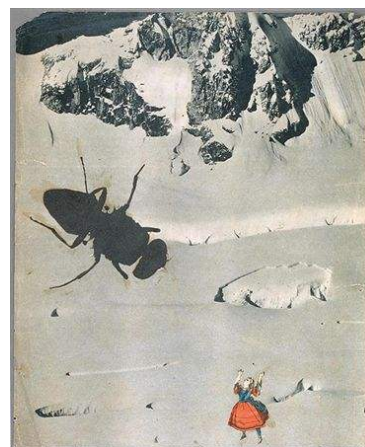


Fig.49 - **Jorge Vieira**, *S/Título*, 1947.
Colagem s/ilustração, 322 x 264 mm.

Mário Henrique Leiria (1923-1980) foi um dos principais artistas portugueses que mais se identificou com o processo de *dépaysement*. Iniciou a sua carreira integrando o Grupo Surrealista de Lisboa, entre 1949 e 1951. Sendo um homem de fortes convicções, exerceu neste período um forte activismo político, mais integrado nas ideologias de esquerda e perseguido em diversas ocasiões pelo Antigo Regime, chegando mesmo a ser preso pela PIDE, em 1962, na *Operação Papagaio*. Após esta ocorrência, fugiu para o Brasil onde prosseguiu a sua carreira artística, regressando a Portugal, em 1970. Tal como outros artistas pertencentes ao *GSL*, desde muito cedo esteve ligado à literatura, sendo um escritor por natureza com uma breve passagem pelo Neo-Realismo. Porém, rapidamente abandonou o movimento e integrou a corrente surrealista de Breton. Ao longo da sua carreira como escritor, produziu uma série de livros, com destaque para a criação de um vasto conjunto de ilustrações, muitas das quais compostas por colagem de imagens antigas e associando a escrita às artes plásticas.

Tal como Jorge Vieira ou Mário Cesariny, foi a partir dos finais da década de 40 que Mário Henrique Leiria produziu alguns dos seus mais relevantes e importantes trabalhos com colagem, sendo a obra *Origem dos Sonhos Esquecidos* (1949) [Fig.50] uma das mais emblemáticas. Integrando de forma perfeita o efeito de *dépaysement*, foi composta por imagens fragmentadas e pré-fabricadas oriundas de realidades dispersas na memória, colaterais e secundárias, que ocultam a fonte primária e maternal do desejo e em que o olho personifica o rosto da figura, estabelecendo uma ligação com o espectador (Ávila et al., 2001, p.175).

Deparamo-nos em algumas das suas criações, com figuras de carácter mais orgânico, como em *S/título* de 1950, onde vemos como o elemento feminino foi denunciado na exploração do corpo da mulher, desnuda, numa pose de força e poder.



Fig.50 - Mário Henrique Leiria,
Origem dos Sonhos Esquecidos, 1949.
Colagem s/papel e cartolina preta, 236 x 236 mm.

As colagens e objectos criados por Mário Henrique Leiria são possuidoras de uma ironia e humor muito particular, por vezes provocatória e desconcertante, e afirmam-se com uma força sustentável, de intenções premeditadas, de desconstrução das fórmulas e ditames dos nossos dias.

Alguns trabalhos possuem um carácter mesmo subversivo e de provocação à realidade vigente e ao sistema que gostava de desafiar. Como Gonçalves refere “A obra com o objecto *Escada paranóica* de 1949, reflecte essa provocação, desse convite ao salto para o mistério e espaço do fantástico” (Gonçalves, 2010, p.47).

O efeito de *dépaysement* foi o perfeito veículo criativo para explanar a sua linguagem artística e de crítica aos acontecimentos sociais e políticos em Portugal. Esse espírito traduziu-se em outras obras relevantes, como em *Cidade Paranóica* (1947), onde observamos um rosto dormiente de um jovem, abandonado aos seus sonhos mas desperto para os acontecimentos através do seu grande olho (Ávila et al., 2001, p.174).

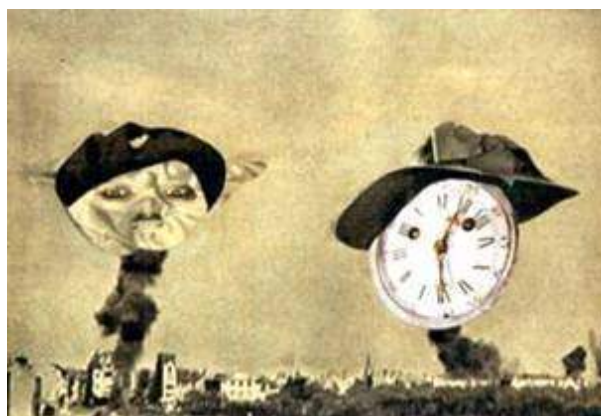


Fig.51 - Mário Henrique Leiria, *S/título*, 1949.
Colagem s/papel e colagem, 242 x 327 mm.

Mário Henrique Leiria foi, no seio da geração surrealista portuguesa, um homem sonhador a par de outros como Cruzeiro Seixas ou Cesariny, mas distinguiu-se sobretudo por ser um homem de fortes convicções e preocupações a nível político e social, no qual a sua forte vertente literária, aliada ao experimentalismo plástico, resultou em obras fascinantes e reveladoras.

Alexandre O'Neill foi um dos artistas portugueses que, apesar das poucas obras que nos chegaram até hoje, mais marcou o Surrealismo na vertente plástica pelo modo brilhante como integrou nas suas criações artísticas o efeito de *dépaysement*. Da sua participação na *Iª Exposição Surrealista* em 1949, restou somente uma obra, *Linguagem* (1948) [Fig.52], que exemplifica na perfeição esse efeito de desenraizamento das imagens e integração numa nova realidade. Tecnicamente, foi feita com tinta-da-china, soprada em várias direcções, resultando em zonas de manchas negras estriadas a que se juntam pequenos elementos recortados de revistas ou gravuras antigas. Mãos, pernas mecânicas, ou próteses ortopédicas combinam uma nova associação de escalas e significados. É visível uma marcada influência de Max Ernst na escolha do material aplicado, na estrutura e recortes, composto pelo uso de fontes antigas, ilustrações de princípio do século, misturando elementos do quotidiano (sinos, cabines telefónicas) descontextualizados da sua realidade e libertos da sua função original, estabelecendo novas relações, auxiliadas por um conceito gráfico (Ávila et al., 2001, p.78).

O efeito de *dépaysement* foi muito importante para o desenvolvimento da colagem na arte contemporânea portuguesa e permitiu uma total liberdade criativa e integração de um conjunto infinito de soluções ao nível compositivo e das imagens e técnicas utilizadas. Contribuiu, através da criação de novas formas de linguagem e de diferentes tipologias de comunicação, particularmente no contexto português, para uma mudança e ruptura de mentalidades no academismo vigente, marcado por um institucionalismo artístico imposto pelo Antigo Regime. Nessa medida, durante os anos 50 e 60, foi decisivo o papel de personalidades inicialmente ligadas à literatura como Alexandre O'Neill, Mário Cesariny, Mário Henrique Leiria ou artistas associados ao desenho e à pintura, como Cruzeiro Seixas e Paula Rego, que com a sua visão e irreverência contribuíram para efectivar uma real mudança.



Fig.52- Alexandre O'Neill, *A linguagem*, 1948.
Tinta-da-china e colagem s/papel, 645 x 495 mm.

2.5 Desenho e Colagem Poética

Na Europa, através dos principais núcleos surrealistas, nomeadamente em Paris, surge a associação da colagem com a literatura, suscitando o aparecimento de uma tensão entre a matéria e a imagem e entre a matéria e o texto. O movimento surrealista português encontrou na literatura um dos seus principais meios de expressão, onde a poesia foi sem dúvida o seu porta estandarte. Mário Cesariny, Alexandre O'Neill e Mário Henrique Leiria foram alguns dos artistas pertencentes ao Grupo Surrealista de Lisboa que a partir do final dos anos 40 associaram a vertente plástica da colagem à componente literária. Segundo Bernardo Pinto de Almeida "(...) realizou uma obra em que se inventa uma imagética brutalista/informalista marcada pelo uso do *collage* e da *frottage*, original no contexto da arte portuguesa e mesmo se comparada com a realidade artística europeia" (Almeida, 2009, p.30).

Deste trio, Cesariny assumiu-se como porta voz de uma mudança colectiva contra o conformismo, e as convenções, criando obras entre 1945 e 1950 que mostram o resultado do experimentalismo plástico decorrente das tertúlias no *Café Herminius*, situado na Av. Almirante Reis, em Lisboa, e da ruptura com o Neo-Realismo, optando pela criação de uma arte de cariz abstracto, especialmente entre 1946-47.

Importa por isso destacar a obra de Mário Cesariny, pela forte vertente literária que incorporou de forma única nas artes plásticas em Portugal. Desta forma o nosso estudo será alargado aos diversos tipos de colagem criados pelo artista, cuja origem está afectada à literatura, mas onde projectou o seu lado inovador e experimentalista. O seu interesse pela arte e pelas letras advém de diferentes origens, influenciado pela sua mãe na vertente literária e pelo seu pai nas artes plásticas. Foi mesmo através do seu pai que Cesariny integrou o curso na escola António Arroio em Lisboa, onde teve aulas de desenho e pintura. No início desta fase embrionária e ainda antes da formação do *GSL* foi fundamental as viagens que efectuou e o período que viveu no estrangeiro, nomeadamente em Paris em 1947, onde contactou com vários membros do grupo surrealista francês e visitou a exposição *Le Surréalisme*, realizada no mesmo ano.

No âmbito deste grupo, através do seu carácter experimentalista, Cesariny rejeitou qualquer preocupação pela técnica ou forma e criou no período de pós-guerra a primeira colagem surrealista. Juntamente com Alexandre O'Neill, as suas obras de finais dos anos 40 foram das mais importantes, detentoras de uma linguagem eclética que conjuga palavra e imagem. Para além disso, o artista aplica diferentes métodos e técnicas de colagem, com influência bem vincada de artistas pertencentes ao Surrealismo francês, especialmente das colagens de George Hugnet, de Victor Brauner e Max Ernst e identificando-se menos com Magritte, De Chirico e Salvador Dali. Na sua estadia em Paris, entre Agosto e Outubro de 1947, realizou uma série de poemas-colagens onde nos recortes de palavra incorpora os recortes de imagem, seguindo a mesma orientação de Hugnet (Ávila et al., 2001, p.253).

Com a associação entre poesia e imagem, Cesariny procurou uma criação completamente livre de preconceitos e métodos pré-concebidos, onde a par de outros artistas como Mário Henrique Leiria, Pedro Oom e Cruzeiro Seixas, desenvolveu obras totalmente inovadoras no campo da colagem e do desenho, enriquecendo a arte contemporânea nacional de forma muito vincada na segunda metade do séc. XX. Esse carácter é bem notório na obra *O libertino Passeia-se pela pintura* onde, segundo a opinião de Bernardo Pinto de Almeida:

O seu uso largamente experimentado da colagem, da apropriação da citação, bem como o modo como verteu formas típicas da construção plástica na imagem poética e modos da imagem poética na construção plástica, referenciando uma na outra pela utilização directa de poemas nos quadros ou de formas desenhadas na própria raiz dos poemas, valeram enfim a esta obra um cunho de raridade e de singularidade que imediatamente a distinguem quando vista em contexto de época e de cultura portuguesa sua contemporânea (Almeida, 2005, p.17).

Todo o trabalho realizado entre 1946 e 1953 obedeceu a um automatismo criativo, com um elevado sentido de experimentação, utilizando na maioria dos casos materiais pobres, normalmente papéis colados. A partir dos anos 50 e 60, Cesariny passou para uma nova fase criativa, criando poemas a partir da simples colagem de palavras. Esta fase do seu trabalho é definida por um conjunto de poemas visuais onde adoptou diferentes técnicas de colagem: Sopragem, ocultação, colagem de objectos, recorte de imagens e palavras, *grattage* ou *frottage*, colagem de pedaços de papel, cartão, decalcomania, tecido e *assemblage* (Pinharanda, et al., 2004, p.221).

Para Cesariny, a interpretação visual do mundo através da representação da palavra, não foi uma estratégia de substituição, mas uma realidade simultânea de características similares que a natureza visual expressa em desenhos, colagens, *assemblages* e pinturas. Nos seus trabalhos, utilizou cores lisas e fortes, formas rígidas e usou técnicas surrealistas assentes no automatismo e no acaso. O tipo de colagem criada foi inovadora e assentou na teoria de espaços interrompidos, onde a imagem e as palavras flutuam num fundo vazio. Este alargamento do campo da imagem visual ao literário (a invasão do verbal por imagens literárias que servem uma estratégia de recriação ou sugestão de uma realidade visual) comportou sobretudo três estratégias: A primeira, encontramos nos seus poemas-visuais, realizados com base na colagem de letras-palavras e, por vezes, em imagens recortadas de jornais ou revistas, a associação ou não das letras e palavras à “ocultação” dessas imagens prévias. Este tipo de colagem teve a sua origem no Futurismo, no Dadaísmo e no Construtivismo, remetendo para a criação de novelas poético-visuais patente nas obras de Max Ernst. A segunda foi marcado pela relação palavra/imagem, com múltiplas intervenções manuscritas, de carácter pessoal (comentários de livros e recortes de jornal, apontamentos dos seus cadernos de trabalho, inscrições no verso e/ou nas grades das pinturas) ou público.

Numa terceira metodologia, Cesariny associou às suas colagens outras técnicas de desenho e representação, expressando-se através do sopro, ao criar uma imensa rede de manchas e traços, de finos traços que se espalharam pela superfície do papel.

As tintas espalhadas simulando cloisonnés, definem zonas gráficas e sobrepostas a superfícies de cor ou funcionam como verdadeiros “cloisonnés”, que definem planos posteriormente preenchidos a cor. (...) Embora numa situação global de des-figuração, a imagem final obtida mantém pontes com a representação figurativa sugerindo uma galeria de homúnculos a que se juntam, no mesmo estádio de indecisão, as representações gráficas das suas “sismofiguras”

(Pinharanda, Cuadrado, 2004, p.24).

Em algumas das suas colagens, a pintura desempenha um papel alusivo, como uma representação figurada. Todavia, em obras como em *Voir Deux Fois* (1947) [Fig.55], a introdução de objectos colados como, por exemplo, um mostrador de relógios e palavras, retiram esse protagonismo à pintura. Essa abordagem da tinta soprada no suporte do papel é visível na obra *Sources de l'alussion, la vertu d'oïel* (1947) com a permanência de algumas personagens, onde o homem tem a cabeça substituída por dois círculos espiralados, compostos pela aplicação de diversas colagens de palavras recortadas que constroem frases breves como títulos (Calhau et al., 1999, p.8). Esta obra, juntamente com *La voie sauvage des songes* (1947) [Fig.54], demonstra uma clara influência do tipo de colagem protagonizado por Victor Brauner e George Hugnet, provenientes do Surrealismo francês e admiradores das colagens picto-poéticas. A obra *Poème* (1947) foi um dos principais poemas-colagens, que reflecte a articulação de um discurso poético próprio das obras de George Hugnet, e que, segundo Maria Jesús Ávila e Perfecto E. Cuadrado:

Por um lado, permite que texto e imagem se signifiquem mutuamente, por outro que a descontinuidade de sentido imposta à palavra seja ainda quebrada pela introdução da imagem. (...) Nesta obra chega a incorporar um elemento perturbador, a palavra não legível, sublinhando assim o risco de ilegibilidade que o artista no conjunto da obra assume (Ávila et al., 2001, p.253).



Fig.53 - Mário Cesariny, *Poème*, 1947.
Colagem s/colagem e papel, 312 x 239 mm.

Não obstante, Cesariny executou também páginas com textos de poemas da sua autoria como *O Manual de Prestidigitação*, de 1949, escrita em cursivo, sobre o qual desenhou informalmente e colou fragmentos de vidro e secções de outro texto, num procedimento que, ao mesmo tempo que encena, oculta parcialmente o texto principal (Pinharanda et al., 2004, p.24). De salientar que praticamente em todas as obras deste período, as palavras e frases recortadas estão escritas em francês, tal como o título destas obras. Isso deve-se ao facto do artista ter sofrido grande influência da corrente surrealista francesa e dos grandes pensadores e escritores franceses desta época, sendo André Breton a grande referência. Sendo um experimentalista por natureza, uma das grandes novidades no desenho surrealista de Cesariny foi o processo de *sismografia*, que tal como afirma Rosalind Krauss “O artista é convertido em aparelho registador das suas obras, como um sismógrafo” (Ávila *apud* Kraus, 2001, p.13).²⁴

A invenção das *sismofiguras* origina imagens muito elaboradas, como que aludindo a uma *frottage*, ou muito puras, resultando da informalidade de um gesto que não é totalmente controlado pela mão, sendo os seus desenhos divididos entre experiências com linhas e cor. Exemplo disso, é uma viagem de eléctrico durante a qual uma caneta regista os movimentos aleatórios, podendo estar sujeita a alguma intencionalidade prévia como é o caso da insistência nos ritmos circulares da sismografia apresentada (Calhau et al., 1999 p.72).



Fig.54 - **Mário Cesariny**, *La Voie Sauvage des Songes*, 1947.
Tinta-da-china e guache s/papel, 345 x 265 mm.



Fig.55 - **Mário Cesariny**, *Voir Deux Fois*, 1947.
Tinta-da-china aguada, mostrador de relógio e colagem s/papel,
220 x 155 mm.

2.5.1 *Cadavre-exquis* de Cesariny

A par das obras que criou individualmente, é importante fazer um sublinhado aos *cadavre-exquis* onde Cesariny teve oportunidade de participar, juntamente com outros artistas pertencentes ao movimento surrealista nacional. Na sua maioria foram colaborações na vertente do desenho com Cruzeiro Seixas, Mário Henrique Leiria e Carlos Eurico da Costa.



Fig.56 - Mário Cesariny e Carlos Eurico da Costa
Cadavre-exquis, 1951.
Tinta-da-china, aguada e café s/papel colado s/cartão,
248 x 190 mm.²⁵

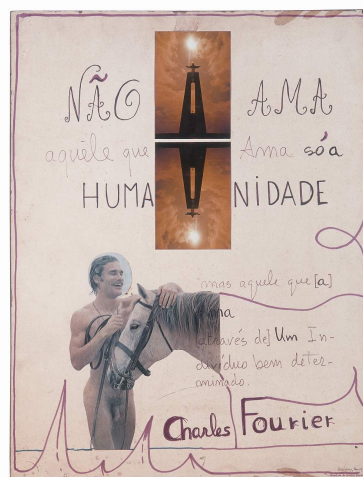


Fig.57 - Mário Cesariny,
2.º cartaz da exposição «O cadáver esquiso,
sua exaltação, seguida de pinturas colectivas», 1975.
Colagem de fotografia e marcador s/papel colado
s/platex, 650 x 500 mm.

Podemos observar no *cadavre-exquis* de 1954[Fig.56], feito em colaboração com Carlos Eurico da Costa, a experimentação e presença de diferentes manchas de cor a preencher grande parte da superfície do papel, combinadas com a aplicação de diferentes materiais de desenho, tão característico nas obras de Cesariny deste período. Um outro exemplo, que não é um *cadavre-exquis* mas que achamos pertinente fazer referência, consiste num cartaz para uma exposição sobre esta técnica [Fig.57]. Foi bastante comum a participação do autor na elaboração destes cartazes e na colaboração com outros artistas em diversos *cadavre-exquis*, com particular destaque para os amigos de longa data como Cruzeiro Seixas, Carlos Eurico da Costa e Mário Henrique Leiria.

2.5.2 Fotografia e colagem de postais

Nas décadas de 70 e 80, Cesariny produziu um grande número de colagens com base no recorte de imagens, com recurso à fotografia à montagem fotográfica e a postais. Encontramos, a par de Cruzeiro Seixas, obras onde é comum a presença de elementos paisagísticos e arquitectónicos que constituem símbolos da cultura portuguesa. Isso é bem visível em *Nave especial portuguesa II* (1985) [Fig.58], onde observamos o cenário da serra de Sintra com o Palácio da Pena em fundo e o reflexo da paisagem invertida, como se fosse um espelho.

A cidade de Lisboa e a região de Sintra foram dos temas predilectos para colagem, devido à sua forte envolvimento, no caso de Sintra, de sedução e mistério. Podemos constatar esse interesse e fascínio pela região de Sintra em outras obras marcantes como, por exemplo, no conjunto de duas obras de *Homenagem a William Beckford, o autor de "Vatek" - O salão de Beckford em Sintra*, (1988) [Fig.62] e *Homenagem a William Beckford, o autor de "Vatek" - O castelo de em Beckford*, (1995) [Fig.63].



Fig.58 - **Mário Cesariny**, *Nave especial portuguesa II*, 1985.
Colagem de postais, 173 x 150 mm.



Fig.59 - **Mário Cesariny**, *Na rua Torre de Lourdes o relógio da Estação do Rossio/adquire decidida importância/amanheceu é óbvio amanheceu/(poema "Corpo visível")*, s/sata.
Grafite e postal colado s/postal, 190 x 295 mm.

Como referimos anteriormente, a cidade de Lisboa também foi tema em algumas colagens, com a representação dos seus principais ícones, como podemos visionar em *Na rua Torre de Lourdes o relógio da Estação do Rossio/adquire decidida importância/amanheceu é óbvio amanheceu/(poema "Corpo visível")* [Fig.79]. Esta obra está envolta de uma forte componente poética onde a imagem assume o principal veículo de expressão, através da utilização de um monumento marcante de Lisboa.

O uso de postais, como já foi referido, foi muito comum neste período, não só por Cesariny ou Cruzeiro Seixas, (como iremos desenvolver no próximo capítulo), mas também por outros artistas, como por exemplo Ana Hatherly.

Encontramos no seu trabalho, principalmente durante a década de 70, a utilização de diferentes vistas de Lisboa com algum paralelismo conceptual com o Surrealismo. Apesar de não ter incorporado o *GSL* ou a vertente ideológica de Breton, Hatherly esteve ligada à literatura e à poesia, tendo ao longo dos anos desenvolvido experiências na área do desenho e da pintura onde a colagem assumiu uma forte presença. Foram frequentes as tertúlias e reuniões em casa de Natália Correia, que juntavam, entre outros, Ana Hatherly e Mário Cesariny, assistindo-se assim ao encontro entre Surrealismo e poesia experimental. O intercâmbio e troca de conhecimentos entre os artistas que participavam nestas tertúlias foi extremamente enriquecedor para a arte contemporânea nacional, ao permitir a criação de trabalhos inovadores, onde a vertente do desenho e da colagem surrealista esteve associada a uma forte componente poética.

Podemos encontrar esse paralelismo com as obras de Cesariny, através do uso da fotografia e de postais, como por exemplo num conjunto de uma série de dois postais com o título *Colagem Surrealista (brincando)* (1970) [Fig.60]. Ambas possuem uma forte componente visual com uma simbiose entre desenho e fotografia onde os traços do desenho extravasam os limites da fotografia, ou da realidade que estava subjacente para o universo da fantasia.

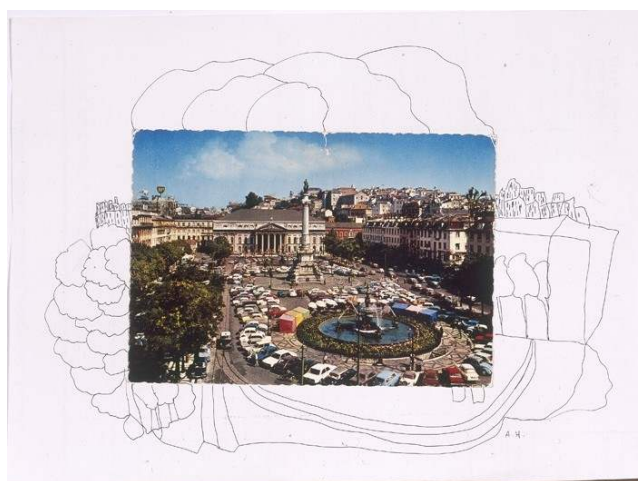


Fig.60 - **Ana Hatherly**, *Colagem Surrealista (brincando)*, 1970.
Postal colado e tinta-da-china s/papel, 189 x 256 mm.

Em grande parte da sua carreira, é notório em Cesariny a forma muito peculiar de articular colagem e poesia, criando ao longo das décadas de 70 e 80 uma série de obras com imagens com uma matriz comum a nível temático e uma série de técnicas, entre as quais, processos de ocultação de partes da imagem e de sobreposição. Cesariny manteve nas suas colagens um forte sentido de narrativa visual e verbal, com um padrão bem definido e articulado e que podia, independentemente das variações nas imagens e sinais utilizados, manter uma coerência de composição, técnica e temas, com uma forte dimensão poética e também por vozes de crítica.

Parte das obras realizadas por Cesariny com a componente de colagem picto-poética, bem típica das colagens de George Hugnet e Victor Brauner, teve dois momentos importantes. O primeiro aconteceu entre 1947 e 1949, período já referido nas obras anteriores, e um segundo momento que se desenrola a partir do início dos anos 90, prolongando-se até à sua morte, com obras com uma vertente humorística e de sátira (Pinharanda, et al., 2004, p.221). Esse espírito está bem presente por exemplo em obra *Abril, Semana Santa* (1998), na qual a mensagem escrita assume principal protagonismo, a par da utilização de imagens, com uma linguagem rude e fortemente crítica.

O melhor exemplo foi publicado na revista espanhola *Espacio/Espaço Escrito*, na qual foram publicados cinco poemas-colagem totalmente inéditos de 1990, incorporando dois deles um texto literário e duas fotografias como texto plástico (Pinharanda, et al., 2004, p.221).

Sendo um artista com base literária, o uso da palavra nas suas obras foi um traço marcante do trabalho criativo, do *adjeccionismo*, da adjectivação das formas, ou seja, de um modo de inscrever internamente uma marca destrutiva do que nelas era ainda formal.



Fig.61 - **Mário Cesariny**, *Abril, Semana Santa*, 1998.
Colagem s/papel, 400 x 280 mm.

Com uma obra muito variada quer nos temas, técnicas e materiais aplicados ao nível da colagem e não só, observamos algumas obras que foram criadas como homenagem a personalidades por quem Cesariny teve especial admiração e amizade no campo das artes plásticas e da sociedade. Digamos que toda a obra de Cesariny, no campo das artes plásticas, nomeadamente no desenho e colagem, rompeu com todos os mecanismos vulgarmente utilizados pelos artistas que o antecederam na relação entre os universos literário e visual, composição poética e pictórica e narrativas visuais.

A sua forma de criar e inovar no campo da colagem foi única no grupo de artistas da sua geração e no Surrealismo nacional a partir do final da década de 40, permitindo a abertura de um condicionalismo que à partida pode parecer inerente às técnicas de colagem usadas por Cesariny, mas que são de uma infinita liberdade, transbordando uma energia contagiante e inspiradora.

Todo o seu trabalho no desenho e colagem trouxe à arte portuguesa uma nova forma de expressão e novas técnicas e reconhecimento internacional. Segundo Bernardo Pinto de Almeida “O que, portanto, Mário Cesariny trouxe à arte portuguesa (...) foi antes de tudo, uma capacidade determinante de sonho, de invenção propriamente plástica, e de relação com o acaso”

(Almeida, 2005, p.15).



Fig.62 - Mário Cesariny,
*Homenagem a William Beckford, o autor
de "Vatek" - O salão de Beckford em Sintra, 1988.*
Colagem s/papel, 317 x 227 mm.



Fig.63 - Mário Cesariny,
*Homenagem a William Beckford, o autor
de "Vatek" - O castelo de Beckford, 1995.*
Colagem s/papel, 313 x 216 mm.

2.5.3 Alexandre O'Neill e as novela-colagens

No que diz respeito às novela-colagens, onde a literatura vive lado a lado com as artes plásticas, não podemos esquecer o importante contributo de Alexandre O'Neill (1924-1986). Destacou-se, juntamente com Mário Cesariny, (com quem, juntamente com outros artistas, foi um dos responsáveis pela criação do Grupo Surrealista de Lisboa) sobretudo ao nível da poesia, mas só começou verdadeiramente o seu percurso artístico no campo das artes plásticas e da escrita a partir da década de 60. Foi nessa altura que começou a desempenhar funções no ramo da publicidade, como *copywriter*, colaborando com diversos jornais e revistas, sendo um participante activo na criação de algumas publicações. Ainda durante este período, desenvolveu várias obras onde recorreu à associação das imagens e das palavras assente na escrita automática e no uso da colagem. Infelizmente, a maior parte das suas obras de colagem perderam-se, sendo que os seus primeiros trabalhos remontam ao final dos anos 40. Criou várias fotomontagens, como as realizadas para *Corpo Visível*, de Mário Cesariny, expostas na 2ª *Exposição d'Os Surrealistas*. Das participações em exposições surrealistas, restou apenas uma única colagem, *A Linguagem* (1948), das cinco que foram mostradas na 1ª *Exposição Surrealista*. Juntamente com *A ampôla miraculosa*, o primeiro livro publicado por Alexandre O'Neill e *Linguagem* (1948) [Fig.70], estas testemunham a sua enorme qualidade no capítulo plástico (Ávila et al., 2001, p.78).

O conceito das obras denominadas de novela-colagem surgiu em Portugal mais tarde do que no resto da Europa, sobretudo a partir dos artistas que integraram o *GSL*, a partir dos finais dos anos 40 e prolongando-se pela década de 50.

Foram artistas como Alexandre O'Neill, Mário Henrique Leiria e Mário Cesariny, associados à vertente literária, que tiveram um papel de pioneirismo ao integraram este tipo de colagem nas suas publicações. Este tipo de colagem, criado por Max Ernst ainda num período de transição entre o Dadaísmo e o Surrealismo, distingue-se pela atribuição à colagem de uma forte componente narrativa, tendo sido a nível internacional a grande referência artística para os autores portugueses.

Alexandre O'Neill criou uma das mais importantes novela-colagens em Portugal, a obra *A ampôla miraculosa*. Esta publicação é composta por 13 imagens de *ready-made* que denotam uma clara influência dos romances-colagens de Ernst, publicados entre 1929 e 1934, expresso pelo registo gráfico das ilustrações e carácter de romance narrativo. Através do uso cómico das colagens ele faz a apologia do mais severo dos iconoclasmas, isto é, da abstracção mais radical alguma vez ousada, que consiste, na prática de apenas uma pintura constituída por 9 quadrados negros, num determinado formato (O'Neill, Proença, 2002, p.29).

Os poemas-sinais-ortográficos desta obra de Alexandre O'Neill são a confirmação de que as suas colagens não foram obras fortuitas na sua carreira e fazem parte de uma composição de imagens poético-narrativas sem paralelo nos artistas da sua geração. A influência dos romances-colagens de Max Ernst foi fundamental para a sua obra, sendo facilmente percebida através da atmosfera criada pelo registo gráfico das ilustrações e pelo seu carácter de romance narrativo. De acordo com Sara Campino “A obra *A ampôla miraculosa* explora diferentes realidades, materialidades e funções distintas potenciando a vertente enigmática e insólita de uma relação texto-imagem em estreita dependência” (Campino, 2009, p.41).

Ainda a propósito desta obra, é importante citar Moura Sobral, segundo o qual:

La spécificité de ce “roman”, si nous le comparons avec les séries de collages de Ernst, réside dans le fait que O'Neill a utilisé des illustrations comme des ready-mades, sans modifications.(...) La lecture intégrée du texte et de l'image crée ainsi un ambiance de rêverie diffuse où se mélangent différents éléments du travail du rêve: phénomènes de condensation et de déplacement, fantasmes, hallucinations, reste diurnes, pensées latentes, etc (Sobral, 2000, p.361).²⁶

Mário Henrique Leira realizou entre 1946 e 1953 um conjunto de obras que obedeceram a um automatismo criativo utilizando, na maioria dos casos, materiais pobres, normalmente papel, colados sobre a tela e criando obras com base nas novelas-colagens, onde a ilustração foi um dos principais campos de trabalho plástico em que o literário e a colagem se cruzam. É disso exemplo um dos seus primeiros trabalhos criados em 1949, *Climas Ortopédicos*, acompanhado por um conjunto de colagens e desenhos. Em 1951, dentro das novelas-colagens que realizou neste período, criou a novela-colagem *Pas pour les parents* [Fig.64], seguindo o mesmo tipo e estrutura que a obra *Ampola Miraculosa*, da autoria de Alexandre O'Neill (Ávila et al., 2001, p.267).

Nesta obra, composta por uma série de colagens, assistimos a uma sequência de imagens ambíguas e estranhas, que são sublinhadas através de uma frase que acentua e define toda a representação. Não existe, todavia, uma coerência entre as imagens e a respectiva legendagem, encerrando cada imagem a sua própria narrativa, os seus segredos e realidade. Estas obras estão carregadas de uma forte componente poética, que resulta das suas raízes como escritor e poeta e que naturalmente se revelam nas novelas-colagens.

26 Sobral, Luís de Moura, - op. cit., p.123

Segundo afirma Maria Jesús Ávila e Perfecto E. Cuadrado:

Quase de maneira geral estes trabalhos funcionam por associação. De um lado, os característicos desenhos do autor; de linhas simples, que conformam figuras como bonecos ou se articulam sem nenhuma referencialidade. De outro lado, os textos, pré-existentes, que procedem de poemas ou de jogos automáticos realizados anteriormente (Ávila et al., 2001, p.259).

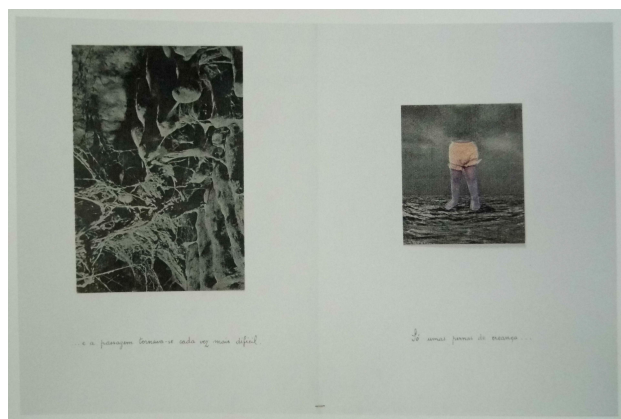
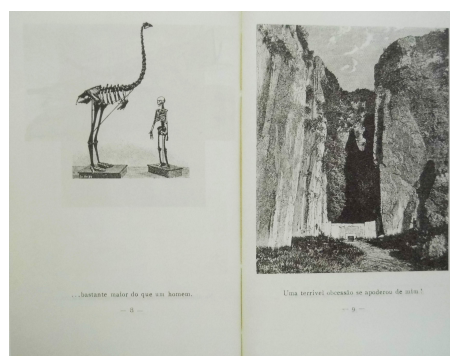
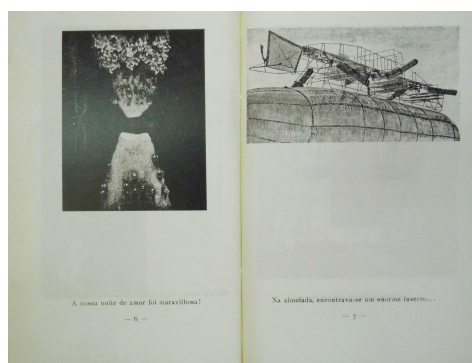
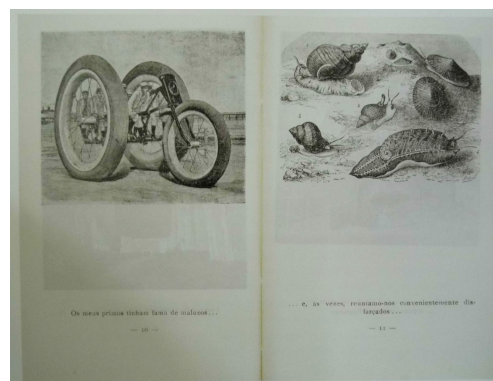
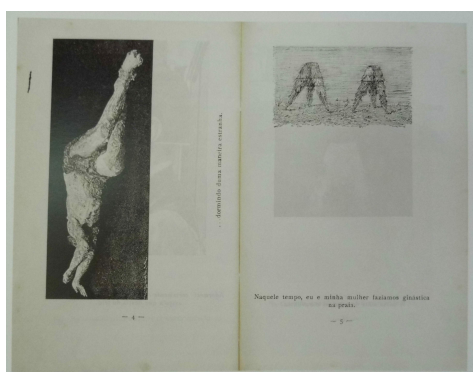


Fig.64 - Mário Henrique Leiria, *Pas pour les parents*, 1951.
Novela-colagem, 326 x 250 mm.²⁷



2.5.4 Vespeira e a chocolatagem

Marcelino Vespeira (1925-2002), embora tenha iniciado a sua carreira com o Neo-Realismo em meados da década de 40, notabilizou-se sobretudo através da sua participação no Grupo Surrealista de Lisboa, demonstrando ser detentor de uma visão muito particular sobre o Surrealismo através de uma obra bastante diversificada. Segundo a opinião de David Santos:

(...) O Surrealismo é uma espécie de complemento à estética neo-realista, mais libertador e complexo, contribuindo profundamente para uma transformação do mundo a partir da transformação do sujeito e da sua relação com o real. O artista é um mediador entre a expressão criativa e o mundo, mas não precisa já de uma qualquer bandeira exterior à própria arte
(Santos, 2002, p.24).

A sua participação no *GSL*, embora curta, foi particularmente relevante na sua evolução artística, ligando-se a uma vertente poética onde emprega algumas técnicas e temas no desenho, como o desenho soprado. Participou em 1949 na única exposição realizada pelo grupo, através da colaboração na criação de dois *cadavres-exquis*. Poucos anos mais tarde, em 1952, organizou a sua primeira exposição individual, juntamente com Fernando Azevedo e Fernando Lemos, numa sala da *Casa Jalco*, cedida pelo arquitecto Conceição Silva, na qual inovou ao nível da gama de materiais colados. Isso foi sublinhado na obra *Cartaz Casa Jalco* (1952) [Fig.67], colando pratas de chocolates, papéis metálicos ou manchas de tinta-da-china sobre um vidro que contém a mensagem informativa da exposição que Vespeira, Azevedo e Lemos realizaram (Santos, 2002, p.33).

Nesta exposição, Vespeira reuniu mais de cinquenta trabalhos, entre óleos, guaches, desenhos, linóleos, colagens e esculturas. Ainda no âmbito das colagens apresentou também na exposição algumas ocultações, com um conjunto de dez obras com o título *Ocultações de Maio*, de 1950 e *folhas do álbum privado de “Monsieur Verdoux”*, de 1951 (Ávila et al., 2001, p.167).

Contudo, a partir de determinado momento, Vespeira seguiu um caminho oposto da técnica de ocultação num processo de descoberta que desenvolve após o seu regresso das Berlengas, entre Outubro de 1949 e Junho de 1950. Este período foi especialmente marcante para o seu trabalho, já que:

(...) Após o encontro com a infância nas Berlengas, Vespeira desenvolve um conjunto de obras em que transforma o plano projectivo em superfície mnemónica opaca, em véu encobridor de memórias inconscientes, que é rasgado por uma radicalização de processos automáticos de incisão, violentos e imediatos, recuperadores de imagens inconscientes do desejo. Numa indefinição espacial de ambiência nocturna, parciais sexuais, de memória animal e marinha, gravitam na massa informe da memória, convocando imagens paternas e maternas em associações poéticas de cópulas
(Ávila et al., 2001, p.121).

A partir desta exposição e no decorrer dos anos 50, Vespeira criou um conjunto de obras de referência no capítulo da abstracção lírica, em que a sensualidade e a sugestão ambiental assumem particular relevo. (Almeida, 2009, p.29)

Mas estes caminhos de abstracção lírica e/ou expressionista são confrontados, logo de seguida, com a vontade de regresso à figura: há novas definições de linhas de contorno, planos de cor e de figura: Jardim Marinho e Homenagem a Carmen Amaya (ambos de 1951) são momentos contíguos dessa passagem.²⁸

Ainda no início da década de 50, foi mais além dos processos de colagem adoptados até aí. Mostrou bastante versatilidade e tal como Cesariny, criou colagens onde a componente literária estava associada à vertente plástica, através de diversos poemas-colagens. Nesta fase, é de certa forma natural essa ligação à vertente literária, já que o Surrealismo teve a sua génese na literatura. São colagens em que a sua composição obedece por parte de Vespeira ao recorte de palavras provenientes de diferentes realidades, enquadradas de forma propositada de maneira a construir uma nova realidade através de uma mensagem.

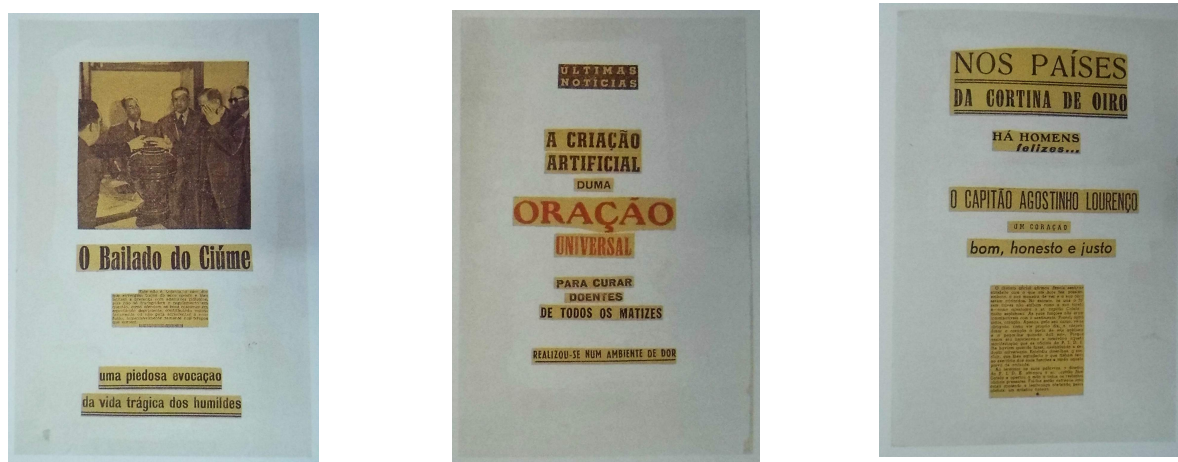


Fig.65 - Marcelino Vespeira, *Poemas-Colagens*, 1950-53.
Colagem s/papel, 265 x 170 mm (cada)²⁹

Em alguns casos, além do recorte da palavra, Vespeira adiciona o recorte da imagem, associando a palavra à composição da colagem, criando uma linguagem estética mais visual. Nos final dos anos 60, início de 70, procura novas composições, onde assistimos à introdução da simetria e à exploração das formas do interior do corpo feminino, já manifestado em obras anteriores pela *Biologia* e pelas formas microscópicas, vertente assumida na denominação do óleo *Bioloib*, de 1971. No final da década de 70, Marcelino Vespeira criou uma sequência de obras de colagem sobre papel com uma temática muito pessoal, referente à sua família, onde a simplificação formal dos elementos de cores contrastantes são a base visual, como podemos observar em *Azulejomor Avô José Vespeira* (1978).

28 In João Pinharanda *À procura do Surrealismo* Cruzeiro Seixas, Jornal Público.

29 Fotografia - Pedro Oliveira da obra, Ávila et al., 2001.

Ao longo da década de 80, Marcelino Vespeira criou uma série de trabalhos em serigrafia e colagem a partir de um guache de 1981, *O Velocipoeta de Tavira*. Esta obra caracteriza-se por um pássaro de asas abertas ao vento sobre um velocípede, onde as pernas executam elas próprias toda a mecânica de andamento e com um sexo erecto com uma estrela do mar.

A sua carreira foi muito diversificada e sujeita a grandes rupturas, num trajecto que segundo Bernardo Pinto de Almeida:

(...) realizou uma obra de cunho pessoal, num caminho solitário e afastado dos circuitos polémicos dos grupos. Fez-se assim Vespeira pintor que merece referência, realizando uma obra que acabou por se procurar sobretudo ao lado de uma abstracção lírica de delicada presença plástica, reaparecendo discretamente nas exposições posteriores aos 50 da arte portuguesa (Almeida, 2009, p.29).



Fig.66 - **Marcelino Vespeira**, *Azulejomor Avô José Vespeira*, 1978.
Colagem s/colagem e papel, 400 x 400 mm.

Como podemos observar através dos diversos exemplos de colagem surrealista apresentados neste capítulo, o espaço criativo associado a esta prática foi muito abrangente e multidisciplinar e onde a liberdade criativa nos artistas pertencentes ao *GSL* foi evidente.

Nesta fase, foi alargado o leque de experimentação, sobretudo ao nível das técnicas de colagem utilizadas, com o uso da *grattage*, *frottage*, *sopragem*, *fotomontagem*, *ocultação*, *sismofiguras*. Tal como afirma David Santos, a respeito dos diferentes métodos adoptados:

No fundo, são admitidos aqui todos os processos de dissolução do saber racional, alimentando preferencialmente o universo da imaginação na expressão velada das profundezas do inconsciente, questionando de modo radical o sentido ou identidade real das imagens (Santos, 2002, p.31).

O conceito de liberdade e acaso associado ao Surrealismo em todas as suas vertentes – literatura, escultura, pintura, desenho e colagem – foi preponderante para o crescimento de um espaço de inovação e pioneirismo na arte contemporânea portuguesa nos finais dos anos 40.

O espaço do universo surrealista em Portugal, através do seu imenso legado criativo, desempenhou um importante contributo para uma verdadeira revolução na arte contemporânea portuguesa e serviu de inspiração para as gerações de artistas que os seguiram como exemplos. A colagem assumiu neste processo e, pela primeira vez de forma abrangente no contexto artístico nacional, (à semelhança do que já sucedia na Europa) um papel preponderante como veículo de expressão plástica.

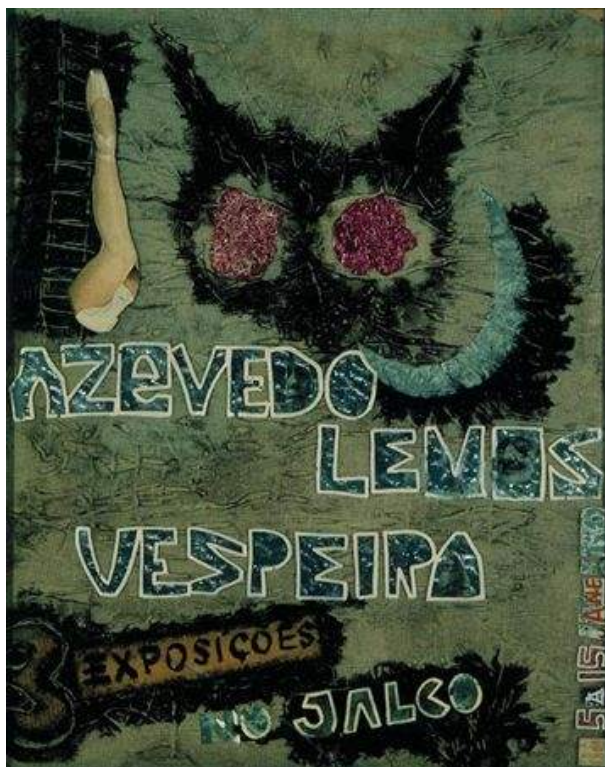


Fig.67- **Marcelino Vespeira**, *Cartaz Casa Jalco*, 1952.
Tinta-da-china, óleo, papel metálica e fotografia impressa s/vidro, 490 x 393 mm. ³⁰

³⁰ Foi um três cartazes realizados para a exposição na Casa Jalco. No entanto, os cartazes criados por Azevedo e Lemos, perderam-se. Doação de José-Augusto França em 1999. (Ávila et al., 2001, p.79)

3. A colagem no Grupo KWY

3. A Colagem no grupo KWY

Neste doutoramento é importante a referência ao grupo KWY, criado em Paris (1958-1968), assim como aos seus membros, que desenvolveram trabalhos inovadores e distintos no âmbito do desenho e da colagem. Do grupo, é essencial a especificação das obras de José Escada e de Gonçalo Duarte no que concerne à identificação destes pintores com vertentes do Surrealismo, como veremos mais adiante.³¹

Do trabalho destes artistas, importa sobretudo estudar a componente experimental ao nível da colagem, já numa vertente que transcende em muitos casos a fronteira do bidimensional da obra de Lourdes Castro e dos estudos das sombras e dos recortes e colagens em papel de José Escada durante a década de 60 e 70. É também importante analisar a carreira destes três artistas individualmente, sobretudo ao longo das décadas de 60 e 70, após a desintegração do grupo KWY.

Acerca do grupo KWY, é fundamental fazer referência às principais motivações que originaram o grupo e a sua revista publicada que, tendo o mesmo nome, é composta por três letras que não têm lugar no alfabeto português. Nela colaborou um grupo de artistas notáveis, composto por René Bertholo, Lourdes Castro, Christo, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, Escada, João Vieira e Jan Voss (Acciaiuoli, 2002, s/p).

A revista foi criada em Paris por René Bertholo e Lourdes Castro, tendo sido impressa em serigrafia, com um total de doze números publicados durante duas décadas, entre 1958 e 1967. Teve várias colaborações por parte da comunidade artística local (pintores, poetas, críticos, historiadores) com a qual tinham afinidades e pontos em comum. Editorialmente, a revista foi definida com um espírito experimentalista e inovador, nem sempre de concordância entre os seus membros e aberto à crítica. Embora o grupo KWY tenha durado pouco tempo e tenha sido criado fora do universo português, atingiu grande repercussão na sociedade portuguesa, deixando marcas profundas e novas ideias ao nível da intervenção na arte de forma multifacetada em áreas como a pintura, o desenho, a colagem e a arte pública.

Com o grupo KWY, assistimos na década de 50 a uma inovação no campo da colagem, com diferentes abordagens no seio do movimento surrealista. A ida para Paris dos artistas que formaram o grupo foi marcante nessa evolução. Todavia, os resultados destes trabalhos só vão ter grande impacto mais tarde, após a dissolução do grupo, projectando-se muito desse experimentalismo no decorrer das diferentes carreiras seguidas por cada um dos seus membros. Nesse sentido, importa salientar para este estudo a evolução da carreira de Lourdes Castro e do seu trajecto de inovação e experimentalismo no campo da colagem, diferenciando-se dos restantes membros.

31 Estes artistas, seguiram abordagens que divergem das do movimento surrealista, embora se possam traçar actualmente pontos de contacto.

José Escada, Lourdes Castro e Gonçalo Duarte foram protagonistas no campo do desenho e da colagem, continuando e desenvolvendo de forma muito peculiar essa faceta durante a sua carreira. Embora não seja muito focado a carreira de Gonçalo Duarte, destacamos o seu trabalho no desenho, como já foi dito, através de uma obra inédita em *S/título (s/data)* [Fig.68] e que nos reporta para os *Papiers collés* de Picasso e Braque, através da combinação de vários elementos gráficos, nomeadamente o uso e recorte de jornais e da utilização de outros elementos como um pacote de maço de cigarros.

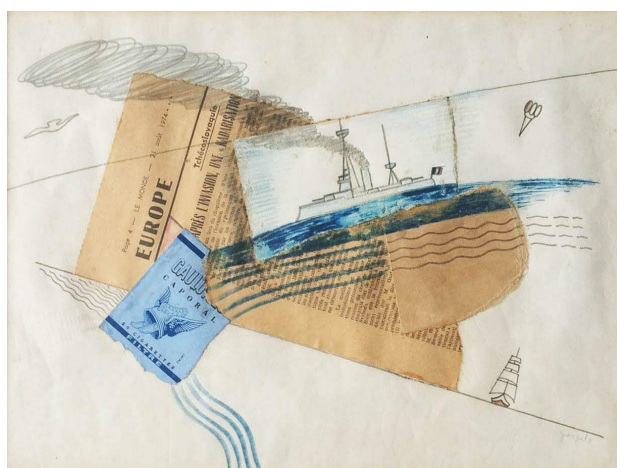


Fig.68- **Gonçalo Duarte**, *S/título (s/data)*.
Colagem e desenho a lápis, lápis de cor, recorte de jornal e pacote de tabaco Gauloise s/papel, 250 x 305 mm.



Fig.69- **Gonçalo Duarte**, *S/título (s/data)*.
Desenho a lápis, lápis de cor, s/papel, 250 x 305 mm.

Salienta-se igualmente a influência o trabalho de René Bertholo, multifacetado, buscando um permanente experimentalismo nas mais diversas áreas das artes, passando por experiências de movimento e som. Era detentor de uma perspectiva visionária, permitindo desenvolver e transmitir no campo da colagem e da montagem fotográfica ideias para o futuro, nomeadamente na importância da evolução tecnológica na evolução e valorização das artes plásticas.

Ambos participaram de forma intensa na revista do grupo KWY e na sua valorização, na medida em que se tratou da primeira revista organizada e publicada por portugueses sem o crivo da censura, condição que se alargou consideravelmente a partir de 1961 a uma quantidade grande de revistas, gerada por gerações mais jovens, condenadas ao exílio devido ao rebentar da guerra colonial. Segundo Ávila “A revista marca um hiato importante na arte portuguesa e converte-se num simbólico reduto de liberdade, o único espaço de criação portuguesa com poder de atravessar fronteiras sem se submeter à censura prévia” (Ávila, 2003, p.22). O próprio título da revista, KWY, é uma alusão a essa liberdade criativa já que, como foi dito, integra as três letras do alfabeto que foram eliminadas pela reforma ortográfica republicana de 1911. A inserção destas três letras simbolizava a reinserção na modernidade europeia, varrendo todos os entraves a que os artistas tinham sido obrigados a enfrentar durante a 1ª República, agravados pela ditadura do Estado Novo.

Segundo Alfredo Margarido, a revista “(...) salienta a necessidade que então se verificava de encontrar um lugar onde se pudesse assegurar uma reflexão estética portuguesa autónoma (...)” (Acciaiuoli *Apud* Margarido, 2001, p.80).

O grupo KWY, apesar do carácter amador em termos organizativos no início, reflectido nos primeiros números da revista, participou em quatro exposições (Saarbrücken e Lisboa em 1960, Paris em 1961 e Bolonha em 1962), tendo prolongado a sua existência em edições que o modelaram até 1967. A primeira exposição ocorreu em 1960 na Alemanha, em Saarbrücken, sendo realizada no salão da associação de estudantes da Universidade da cidade, reunindo um conjunto significativo de obras de todo o grupo e sobre o qual foi posteriormente editado um pequeno catálogo pela revista *Peculum* (Acciaiuoli, 2001, p.395).

A segunda exposição ocorreu em Lisboa em 1960, na Sociedade Nacional de Belas Artes, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, que aproveitou este período para lançar as primeiras bolsas de estudo. A terceira exposição realizou-se em Paris em 1961 na *Galerie Soleil dans la Tête*. A exposição reuniu um conjunto enorme de elementos que resultaram da exposição de Lisboa, através de um catálogo com nota de José Augusto-França (Acciaiuoli, 2001, p.395).

Importa mencionar o papel interventivo de Gonçalo Duarte por ter sido um dos artistas com maior produção no desenho e tendo participado em todas as exposições organizadas pelo grupo. Definiu-se ao longo da sua carreira por uma obra que atravessou diferentes estilos artísticos, de carácter não figurativo, abstractizante e com influências surrealistas. Muitas das suas obras apresentavam motivos e temáticas de carácter fantástico ligadas ao sobrenatural, parecendo fantasmagóricas e em alguns casos macabras.

3.1 A colagem na Revista KWY

Nos vários exemplares da revista publicada pelo grupo, observamos várias colagens com temas e abordagens técnicas distintas, da autoria de José Escada, Lourdes Castro e René Bertholo. Na sua maioria, como teremos oportunidade de demonstrar, as mesmas encontram-se no interior das respectivas publicações, sendo que, em alguns casos pontuais, também houve intervenções com colagem nas capas da revista. É disso exemplo a capa da revista nº 3 da autoria de José Escada.

Não são em grande número, já que a maioria das publicações são compostas por um misto de desenho, escrita, serigrafias e algumas colagens. Todavia, aprez registar as intervenções com colagens, nos diversos números da revista KWY, como fenómenos artísticos de pura experimentação, que se destacaram pela sua inovação e diferença dos materiais aplicados.

Porém, apesar de a colagem não constar na maioria das capas, foi importante o visionamento das mesmas, sendo que todas elas, principalmente a partir da publicação nº4, são muito distintas entre si, sem uma coerência gráfica que as una e, em alguns casos, com formatos e dimensões igualmente distintas e únicas. As colagens no conjunto das doze publicações assumem uma pequena parte do conteúdo gráfico e artístico do grupo, sendo que não deixa de ser assinalável os trabalhos que encontramos.

O trio composto por José Escada, Lourdes Castro e René Bertholo foi o principal responsável e impulsionador por quase todas as publicações da revista. Para além disso, estes artistas foram autores de diversas capas, tendo sido Lourdes Castro autora da capa da revista nº1 e René Bertholo da nº 2. O primeiro número 1 da revista KWY, destaca-se pelo seu conceito de anonimato e privacidade, já que não inclui editorial ou qualquer texto de apresentação.

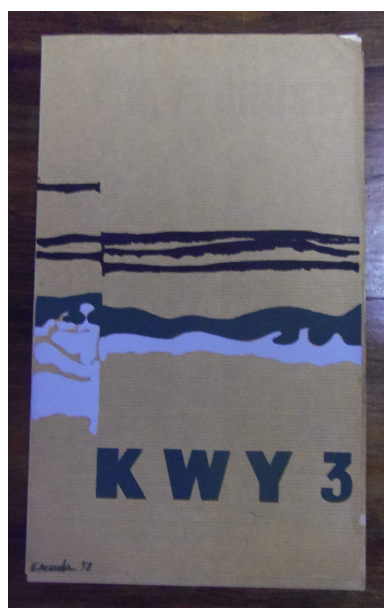


Fig.70 – José Escada, *Capa da revista nº3 da KWY*, 1960.

Como podemos observar, nas capas dos três primeiros números da revista KWY, prevalece uma linguagem estética não figurativa, coerente e de grande sobriedade. Deste conjunto, importa destacar a capa da revista nº 3, de José Escada, pela componente de colagem que lhe está associada. Como veremos mais à frente, este tipo de corte e colagem do papel sobre papel, com uma vertente lírica não figurativa, vai ser comum nas obras de José Escada ao longo da carreira.

É notável a variedade de trabalhos nas doze publicações da revista, com temas e abordagens que foram sendo alteradas em função dos objectivos definidos em cada publicação. As capas reflectem em boa medida essa diferente metodologia e espaço experimental de total liberdade artística praticada pelos membros do grupo e por todos os colaboradores da revista. A colagem como espaço de experimentação foi facilmente adoptada por alguns membros do grupo, indo ao encontro da criação do movimento surrealista português da década anterior. Isso é notório em algumas edições da revista e em algumas capas, como por exemplo na capa da 3ª edição da revista. A maioria das publicações são compostas por um misto de desenhos, escrita, serigrafias e algumas colagens. Apraz registar as diferentes intervenções com colagens que encontramos na publicação dos doze números da revista KWY.

Destacamos neste estudo, algumas colagens que se distinguem pela sua heterogeneidade e enquadramento no grafismo e critério editorial estabelecido para cada número. A linha editorial, grafismo e paginação eram diferenciados para cada número da revista, sendo um critério que suscitava grande importância no grupo. Da edição número sete da revista [Fig.71], destacamos uma colagem e recorte de uma fotografia sobre cartolina, que nos recorda algumas obras do período surrealista, marcado pela estranheza e ambiguidade. A edição nº 8 (Outono 1961) da revista KWY, sugere particular relevância para o nosso estudo, já que segundo a descrição de Margarida Acciaiuoli:

(...) O ecletismo assume-se com nova exuberância plástica e gráfica, (...) traído pela subida em flecha do número de colaboradores (33 participantes) e do número de páginas (50 ao invés das anteriores 36). A própria concepção gráfica acusa o cosmopolitismo deste número e dos seguintes contribuindo para orientar a revista numa linha neo-dadá que reflecte na desordem visual (plástica e gráfica), a desobediência a critérios de racionalidade editorial e estética pré-definidos. A fotografia, a foto-serigrafia, a colagem, os materiais sintéticos, vêm alargar o leque de recursos, numa extraordinária riqueza compositiva (Acciaiuoli, 2001, p.96).

Desta edição da revista, destacamos duas intervenções em colagem, que se destacam sobretudo pela originalidade dos materiais aplicados. O primeiro caso [Fig.72] é um trabalho muito intrigante, com a colagem de uma fita de gravação na vertical, complementado por uma coluna de texto. O segundo exemplo [Fig.74], apresenta uma colagem integrada num trio de diferentes intervenções, onde uma folha prateada foi colada sobre uma cartolina de fundo negro, em formato de postal.

Como veremos mais à frente, artistas como René Bertholo, que já neste período atribuía grande protagonismo às imagens, à fotografia e à montagem fotográfica, irá na sua carreira individual acentuar esse carácter experimental ao nível do uso da imagem e de novas tecnologias, um pouco à semelhança de experiências realizadas por Hans Richter em décadas anteriores.

Na edição nº 10 da revista [Fig.73], encontramos um recorte de uma imagem colada e centrada sobre a superfície do papel, cuja forma do recorte possui um forma ondulada e circular, associada às imagens no seu interior, composto por figuras humanas despidas.

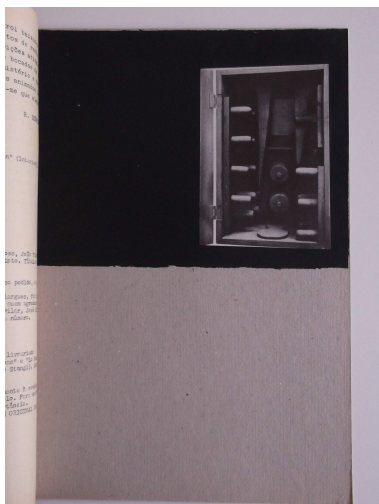


Fig.71 – Página da revista KUY n.º7.
Colagem imagem s/cartolina, 220 x 160 mm..

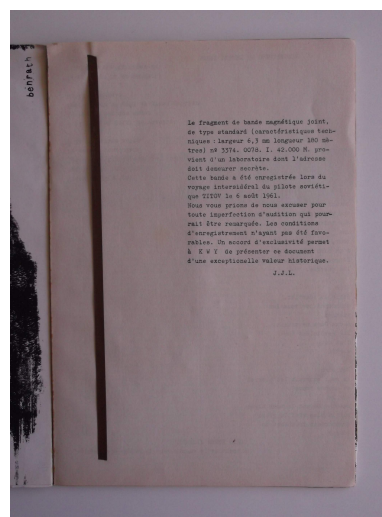


Fig.72 – Página da revista KUY n.º8.
Colagem imagem s/cartolina, 220 x 160 mm.

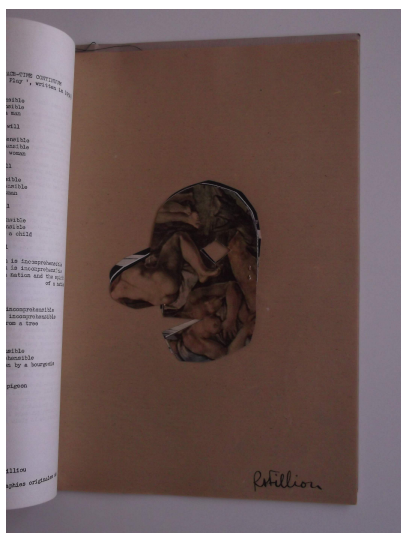


Fig.73 – Página da revista KUY n.º10.
Colagem imagem s/papel, 300 x 200 mm.



Fig.74 – Página da revista KUY n.º8.
Colagem s/cartolina, 100 x 170 mm.

3.2 José Escada (1934-1980)

Dentro dos artistas que formaram o grupo KWY, José Escada foi um dos membros que mais incorporou a colagem como um modo de linguagem e suporte plástico nos seus trabalhos, quer durante o período em que fez parte do grupo, quer durante toda a carreira individual. Foi um dos mais consagrados e prestigiados artistas portugueses da segunda metade do séc. XX, com uma vasta produção artística no desenho e na pintura, incorporando o uso da colagem em múltiplas ocasiões. Estudou na Escola António Arroio, em Lisboa, e licenciou-se em pintura em 1958, na Escola de Belas-Artes de Lisboa. Enquanto estudante, estabeleceu contacto com diversos artistas, René Bertholo, Gonçalo Duarte, Costa Pinheiro e Lourdes Castro, e ligou-se ao grupo do *Café Gelo*, no Rossio. Em 1959, partiu para Paris com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian e foi um dos artistas fundadores do grupo KWY. Em Paris, desenvolveu o seu trabalho no grupo, até 1969, ano em que regressa a Portugal. O período que viveu em Paris revelou-se vital na sua afirmação artística, pois foi aqui que construiu as bases da sua identidade.

O seu trabalho criativo manifestou-se sobretudo por um Surrealismo visionário e nocturno de monstros e fantasmas que o atormentam, fazendo os mesmos parte do imaginário ou de sonhos reflectidos em vários artistas surrealistas, como nas obras de Cruzeiro de Seixas, António Areal, Mário Cesariny, Paula Rego e Mário Eloy. O seu trabalho ao longo da década de 50 e após ter saído do grupo KWY, é definido principalmente por estampas de silhuetas simétricas, desenhadas e recortadas em relevo. As suas obras são caracterizadas por uma enorme riqueza cromática e visual, com uma procura constante na inovação, com o uso da colagem e introdução da sensação de tridimensionalidade.

Ao nível dos suportes, começou a explorar os limites do papel a partir das dobragens e dos espaços por ele criados, sobre os quais era colocada previamente tinta, criando formas simétricas, evocadoras de figurações, que a pouco a pouco se tornam mais claras. Os resultados desta nova técnica conduzem a uma pesquisa obsessiva de motivos aparentemente relacionados com o corpo humano, que remetem para uma espécie de estudo da anatomia óssea, que se afasta de qualquer tipo de decorativismo para se centrar numa visão metafísica do corpo. Na realidade, anda em torno de formas que remetem para os ossos da coluna vertebral. A partir de 1965, rompe com o limite do espaço bidimensional e experimenta o espaço tridimensional, com as dobragens em papel, resultando em espaços côncavos, onde também trabalha com acrílico e folha-de-flandres (Acciaiuoli, 2001, p.291).

Assim, através do recorte e do jogo criativo com estes materiais, cria um espaço tridimensional que ressalta da colagem convencional, com um resultado sempre inesperado, provocada pelos reflexos da luz sobre os materiais. Ao abandonar as colagens e caminhar para o uso destes materiais, mantém o aspecto de rigor, disciplina e simetria das colagens em que usa tinta-da-china e dobragens do papel.

Todo este jogo complexo de elementos, numa primeira fase bidimensionais e posteriormente próximos da tridimensionalidade, tem como objectivo suscitar diferentes emoções e reacções no observador, o que segundo a perspectiva de Rui Mário Gonçalves revela:

O jogo de dominação entre figura e fundo, sombra/reflexo e real, dá continuidade a esse trabalho, que se afirma na obra de José Escada como o atingir de um processo de maturidade, entendível no modo como são equacionados todos os problemas ao nível da forma e na maneira como suscita a interrogação do olhar (...) (Acciaiuoli apud Gonçalves, 2001, p.292).

Em *S.O.S.* (1971), explora a conquista de um novo espaço, composta por tons dourados e prateados, insinuando folhas metálicas. Os recortes em papel, com as suas dobras, exploram cintilantes reflexos de luz sobre as superfícies. As formas criadas não são o resultado de uma linha que separa diferentes manchas homogêneas de cor, para serem uma ruptura no próprio plano de suporte, que se abre e fecha (conforme a obra) num jogo com a luz ambiente: é esta que harmoniza e dá sentido visual à pintura em relevo.

Uma das obras mais importantes de recorte e colagem de José Escada é *Metamorfoses* (1967), onde se nota o poder imposto pela linha na definição dos planos, separando-os e dividindo-os, através do recorte pelas linhas de contorno. A diversidade das formas, assumem algo entre a metamorfose e o arquétipo, tal como o regular e o irregular, ou o côncavo e o convexo.



Fig.75 - José Escada, *S/título*, 1977.
Colagem s/papel, 215 x 281 mm.



Fig.76 - José Escada, *S.O.S.*, 1971.
Técnica mista e colagem s/papel,
1460 x 740 x 120 mm.

Apresentamos um conjunto de obras de Escada que, mais do que um simples processo técnico, reflectem os diferentes momentos e experiências de vida. Segundo Rui Mário Gonçalves, “Uma arte sem experiência própria, fica vazia (...). Assim se deve observar a obra de Escada. Aparentemente modesta nas técnicas usadas, nada nela mente, porque é uma obra que corresponde à experiência humana que intensamente procurou José Escada” (Acciaiuoli apud Gonçalves, 2001, p.292).

Em *S/título Recorte Rosa* (1968) [Fig.77], José Escada preocupou-se especialmente com o recorte linear de cada módulo, com a sua simetria, que apela a uma boa percepção e grandeza, ganhando autonomia. Cada forma parece abrir-se como um livro, trazendo consigo uma espécie de revelação formal, numa relação de luta permanente entre forma e fundo. As obras de José Escada são descritas por Margarida Acciaiuoli da seguinte forma: As variações cromáticas exploram-se como renovações formais, na infinita possibilidade que o pintor pode revelar ou criar. Cada movimento linear implica uma nova forma, sempre diferente e irrepetível (Acciaiuoli, 2001, p.460).

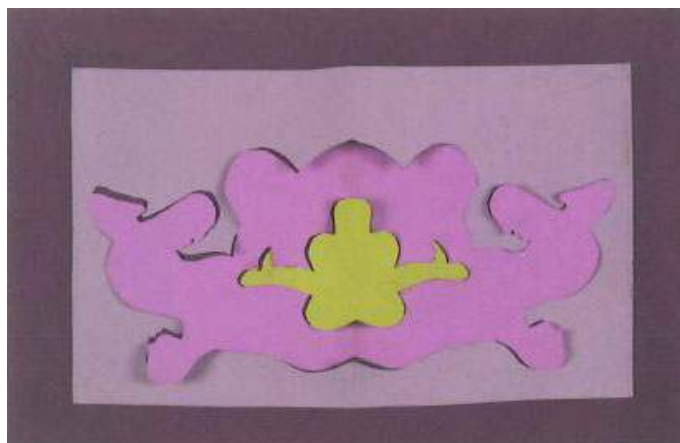


Fig.77 - **José Escada**, *S/ título, recorte rosa*, 1968.
Papel recortado s/papel, 315 x 480 mm.

A partir da década de 70, José Escada partiu para uma nova fase, menos figurativa, na procura da desfiguração e abstracção, criando um misto entre as duas, com o predomínio temático de elementos decorativos tradicionais portugueses. Nesta fase, projecta uma visão muito pessoal do mundo, das suas experiências e vivências, havendo uma necessidade de fusão entre homem e natureza. Em *Búzio* (1976), reflecte essa mudança de rumo, com o regresso ao plano bidimensional e ao suporte de papel e desenho, ao utilizar materiais comuns como o guache e a caneta, como elementos de desenho definidores dos volumes e formas dos elementos representados. O elemento simétrico e de experimentação perde significado, em detrimento da pura expressão livre, onde o quotidiano surge como a temática preferencial (Silva et al., 2007, p.170).

Além das experiências pessoais que gostava de projectar nas pinturas que criava, foi manifesta a sua faceta de activismo político e social. José Escada foi uma personalidade de fortes convicções e isso ficou demonstrado em algumas das suas obras, principalmente a partir da década de 70 e durante os anos 80, num período de grandes convulsões políticas e sociais em Portugal.



Fig.78 - **José Escada**, *O Búzio*, 1976.
Desenho, colagem, guache e tinta esferográfica s/papel de cera,
104 x 174 mm.



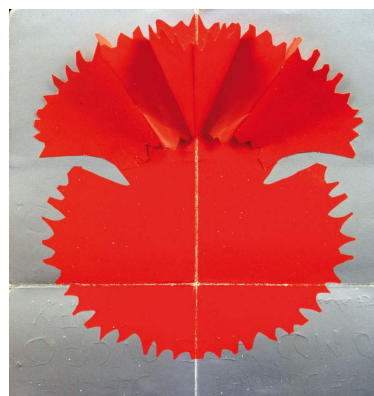
Fig.79 - **José Escada**, *Eu e os meus cães*, 1980.
Tinta acrílica e colagem s/tela, 700 x 1004 mm.

Neste período desempenhou um papel activo em termos ideológicos ao utilizar a arte como um veículo de comunicação de uma linguagem marcadamente politizada. O período referente aos acontecimentos do 25 Abril e aos anos seguintes, foram bem exemplificativos, como podemos observar em *Cravo* (1975) [Fig.80], uma colagem que forma um desdobrável à qual está subjacente uma forte mensagem política.

Em *Eu e os meus cães* (1980) [Fig.79], Escada privilegia uma linguagem figurativa, muito íntima na mensagem que nos transporta para momentos que foram marcantes na sua vida. As obras criadas já numa fase muito tardia da carreira, assumiram um carácter de retrospectiva dos principais acontecimentos da sua vida, pouco tempo antes da sua morte em 1980. Destaque para a descrição de Fernando de Azevedo no balanço da sua carreira: “Mais do que um pintor intimista da sua geração, José Escada foi um dos poucos pintores portugueses, de sempre, merecedores dessa designação. (...) O quotidiano, o simples, a banalidade heróica de um destino, tornam-se representação na sua pintura” (Prates *apud* Azevedo, 1989, p.14).



Fig.80 - **José Escada**, *Cravo*, 1975.
Técnica mista com colagem, 210 x 200 mm.



3.3 Lourdes Castro (1934-1980)

Lourdes Castro foi a artista que dentro do grupo KWY e ao longo de toda a sua carreira, mais contribuiu para uma revolução e mudança de mentalidades na sociedade portuguesa e na cultura artística vigente. Irreverente, apaixonada pela arte, inserida numa geração de artistas notáveis, distinguiu-se pela sua visão vanguardista, com a utilização de novos materiais nas artes plásticas, abrindo novas fronteiras e limites entre diferentes áreas dentro das artes. A colagem foi uma dessas vertentes, sobre a qual mais trabalhou e que iremos aqui seguir.

De origem madeirense, durante a sua juventude mudou-se para Lisboa para frequentar o curso de pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa, entre 1950 e 1956. Foi durante esse período que conheceu alguns artistas do grupo, José Escada, René Bertholo, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte e João Vieira. Mas, tal como outros artistas, cedo sentiu que Portugal era demasiado pequeno para o seu potencial criativo, emigrando em 1957 para a cidade de Munique com René Bertholo, Costa Pinheiro e Gonçalo Duarte e para Paris no ano seguinte, juntamente com René Bertholo, com quem casou (Acciaiuoli, 2002, p.436). Viveu em Paris até 1983, ano em que regressou a Portugal e à sua terra de origem, na Madeira. É assente nas amizades estabelecida com os elementos do grupo que Lourdes Castro participa muito activamente no movimento do grupo KWY e nas publicações da revista KWY, entre 1958 e 1962. Durante as doze edições da revista, o seu contributo para a revista distinguiu-se pela utilização da *collage* e caligrafia. A partir de 1963, Lourdes Castro começou a introduzir a cor no seu trabalho: o vermelho, o azul ou o verde, com um carácter uniforme. Nas obras desenvolvidas sobretudo a partir da década de 60, é notório uma clara influência de Matisse e da sua valorização do processo criativo, de carácter gestual e manual.

3.3.1 Estudo das sombras

A partir da década de 60, Lourdes Castro desenvolveu uma nova etapa no seu trabalho, através da desconstrução da imagem e desintegração do real, com o estudo do universo das sombras. Esta fase profundamente experimental levantou novas interrogações e segundo Bernardo Pinto de Almeida:

A artista interrogava a possibilidade de integrar nela um espaço de alguém-representação através da desconstrução do suporte e da instauração de ecrãs. Os teatros de sombras, realizados num campo indeterminado de expressão dramática, teatro e performance, acentuaram a vontade de desmaterialização da arte para projectar a acção estética num domínio contíguo da vida, evoluindo depois, consequentemente, em obra de delicado gosto artesanal em que se destacam os recortes executados em acrílico e sombras projectadas, bordadas sobre lençóis (Almeida, 2009, p.50).

O desenho foi o principal suporte de trabalho para o estudo das sombras, constituindo um ponto de partida para um período de experimentação de novos materiais e interacção com o exterior. Estas obras adquirem um carácter de *assemblage*, que saltam da bidimensinalidade do desenho para a projecção tridimensional.

Esse carácter experimental teve como base o estudo da linha e do contorno das formas, sendo o elemento da linha primordial para a definição dos limites criativos. Lourdes Castro centrou o seu foco no carácter definidor da linha e comprometeu-se com o estudo do traço. Segundo Sylvain Lecombe, “O desenho de Lourdes Castro é, desde o início, um desenho de contornos, de limites e o seu traço é uma fronteira entre espaços de quantidade e de qualidade diferentes, de que, por uma extrema solidariedade do sistema, ele está na origem” (Lecombe et al., 2001, p.13).

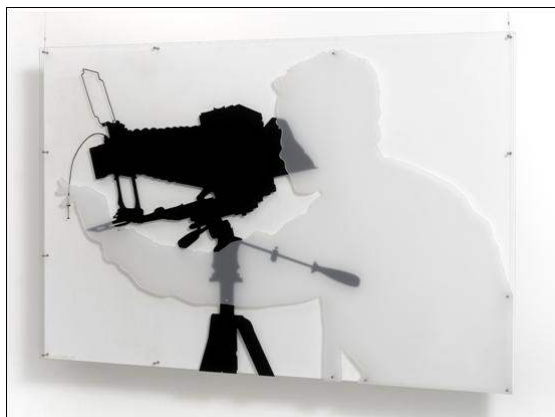


Fig.81 - **Lourdes Castro**, *Sombra projetada de Andre Morain avec Linhof*, 1967.
Plexiglas recortado à mão e pintado, 750 x 1150 x 300 mm.

Os desenhos de Lourdes Castro adquirem assim um carácter transitório para uma nova dimensão, onde os espaços definidos pelos limites da linha possibilitam transpor a bidimensionalidade do papel. Essa importância da linha nas suas obras vai ser determinante no carácter experimentalista que a artista desenvolve nesta fase da sua carreira em Paris, como é notório na obra *Sombras de Lourdes Castro e René Bertolo projetadas na parede* (1964), onde as linhas desenhadas na parede foram integradas com uma componente tridimensional composta por diversos objectos que formam toda a composição da obra.

A forma como Lourdes Castro captava as sombras nas suas obras é descrita por Sylvain Lecombe da seguinte forma: “Ela só recolhe o que a sombra produz: a silhueta plana, simples, nítida ou deformada mas sem detalhes interiores de um objecto ou de uma pessoa” (Lecombe et al., 2001, p.12). A propósito da importância da linha no desenho de Lourdes Castro, a autora acrescenta:

A linha, tal como ela existe no desenho de Lourdes Castro, não é um invólucro, ela não dá “corpo” a um saco, uma caixa, um volume que se trataria de encher uma vez por todas. Os espaços que ela delimita são pelo contrário sempre disponíveis, sempre prontos a serem penetrados, invadidos por outras linhas, por outros espaços porque - e é a lição da sombra - eles são transparentes e imponderáveis (Lecombe et al., 2001, p.13).

Os desenhos definidos são uma integração do real, uma colagem aos objectos do dia-a-dia. As sombras criadas por Lourdes Castro manifestam essa parte da realidade impalpável, distorcida, elástica, imperceptível (Lecombre et al., 2001, p.13). Nas linhas e formas delineadas, preenchia esses espaços com diversos materiais, dando um novo impulso ao seu trabalho criativo ao experimentar o uso do plexiglas a partir dos anos 60 e principalmente entre 1966 e 1968.

Este tipo de experiência de carácter tridimensional ultrapassava a superfície do papel entre 1963 e 1968: *quadros-objectos* de plexiglas coloridos, inspirados nas obras de Martial Raysse e Vasarely. Durante este período, experimentou outro tipo de materiais e de soluções, explorando todas as possibilidades do plexiglas, composto por um material translúcido e colorido, recortando, pintando, fazendo a sobreposição das placas e da projecção de outras sombras no fundo e na parede. Utilizava placas de cores fluorescentes, verde, laranja, cor-de-rosa, para obter sombras de um ambiente diurno, inspirando-se nas formas e claridade das obras de Matisse (Sociedade Lisboa 94, 1994, s/p). Estas obras permitiram uma projecção de novas sombras a partir de sombras previamente criadas, libertando-as da sua condição inicial onde consoante a projecção da luz, se abrem novas cores e uma vida independente.

As suas sombras podem ser projectadas de uma forma totalmente livre sobre uma parede, um móvel, ou até mesmo sobre uma pessoa, não existindo condicionalismos ou limites sobre o fundo de projecção. Este conceito de total interacção e liberdade na relação entre forma e fundo, permite definir constantemente novas formas nas sombras projectadas.

A nível temático, a maioria das sombras desenhadas e projectadas por Lourdes Castro assumem posições sentadas ou horizontalmente com as sombras deitadas sobre a cama. Todavia, procura além da representação de diferentes posturas, a projecção de acontecimentos, de cenas simples da vida do quotidiano como, por exemplo, a projecção da sombra de uma guerra, que nos transporta para um cenário negro e profundo. A sua obra passa sobretudo pela captação de momentos da realidade, apropriando-se desses momentos através do recorte da sombra projectada no efémero. Podemos assim ver algumas obras onde a sombra foi projectada numa parede, como por exemplo na obra *Sombra projetada de Andre Morain avec Linhof*, (1967) [Fig.80], onde importa registar não apenas as sombras dos objectos mas principalmente de toda a envolvente, com de cenas do quotidiano.

Nesse contexto, importa referir uma série de obras, por exemplo a *Sombra projetada de Claudine Bury* (1964) [Fig.82], com a projecção de sombras que representam poses de desconstracção que fazem parte do dia-a-dia.

A partir da década de 70, o seu trabalho nas colagens partiu para uma nova fase, menos figurativa, na procura da desfiguração e abstracção, criando um misto em algumas das suas obras, onde predomina uma temática assente em elementos decorativos tradicionais portugueses. As suas obras neste período reflectem uma visão muito pessoal do mundo, havendo uma necessidade de fusão entre homem e natureza.



Fig.82 - Lourdes Castro,
Sombra projetada de Claudine Bury, 1964.
 Acrílico e esmalte sintético s/tela. 1000 x 1000 x 250 mm.

Neste período, a intervenção da colagem e do estudo das sombras não se remeteu somente a uma representação figurativa ao nível da forma humana ou do estudo da linha no desenho, mas alargou-se a outras áreas, nomeadamente ao experimentalismo caligráfico, com o uso de técnicas de colagem que se revelaram diferenciadoras. O facto de Lourdes Castro ter pertencido ao grupo KWY e ter tido um papel activo na edição da revista KWY, desempenhou um importante papel no estudo do *lettering* e na forma como este podia ser trabalhado artisticamente. Em *Sombras letras/chocolat aux noisettes* (1972-1974) [Fig.83], o recorte das letras em grande plano ocupa toda a zona central da composição, com uma leveza e sombreado surpreendentes.



Fig.83 - Lourdes Castro,
Sombras letras/chocolat aux noisettes, 1972-1974.
 Papel recortado montado em papel, 3200 x 4950 mm.

3.4 René Bertholo (1935-2005)

Juntamente com outros artistas da geração da década de 50, entre os quais Lourdes Castro, José Escada e Gonçalo Duarte, René Bertholo (apesar da situação periférica existente em Portugal em relação às principais centros de arte Europeus e mundiais) desenvolveu durante a década de 60 todo o seu potencial artístico nas artes plásticas, em especial no desenho, na colagem e na *assemblage*, através do cariz profundamente experimentalista.

René Bertholo foi um artista de múltiplas faces, que procurava constantemente a descoberta de novos métodos e formas de expressão, fosse nas artes plásticas, onde se notabilizou através da colagem, do desenho e da pintura, fosse no cinema e na música, áreas que demonstram o alargamento dos seus interesses para as novas tecnologias. De acordo com Filomena Serra “A obra de René Bertholo é pois, sobretudo experimental. Não existem códigos fixos. Ela está permanentemente aberta e atenta à invenção, à indeterminação ou ao encontro inesperado de uma imagem de um som” (Serra, 2006, p.4).

Foi na escola de Artes decorativas António Arroio que René Bertholo entrou em contacto com grandes nomes da arte nacional, ao fazer amizade com Guilherme Lopes Alves e Sebastião Fonseca, com quem viu pela primeira vez reproduções de pinturas de De Kooning, Pollock, Tobey e Rothko, na Biblioteca Americana, optando então por enveredar pela pintura. Somente quando frequentou a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, é que René Bertholo entrou de facto no ciclo da vida cultural e artística lisboeta, criando profundos laços de amizade, que se estenderam para o futuro. Participou em diversas exposições importantes na década de 50, em Portugal, nomeadamente na *1ª Exposição de Artes Plásticas* da Fundação Calouste Gulbenkian (1958) e integrou algumas representações portuguesas no estrangeiro, nos principais eventos internacionais da época (Serra, 2006, p.5). As condicionantes existentes em Portugal durante este período, nomeadamente ao nível da tentativa de imposição de directrizes e institucionalização da arte, incentivaram René Bertholo, tal como outros colegas, a procurar novos rumos para as suas carreiras. Foi através da Fundação Calouste Gulbenkian, que lhe atribuiu uma bolsa de estudos, que juntamente com Lourdes Castro partiu para Paris em Março de 1958. Em Paris, René Bertholo desenvolveu, no capítulo da edição, um vasto trabalho, com várias publicações das quais se destacam a publicação dos doze números da revista KWY (1958-1962) feita em conjunto com Lourdes Castro, e um conjunto de edições de artista composto por serigrafias, álbuns e alguns livros de artista. As obras realizadas nestas edições são caracterizadas sobretudo pela exploração e cruzamento de técnicas, a “collage”, a caligrafia ou a tipografia, sendo o processo de serigrafia o meio de impressão predilecto (Bertholo et al., 2000, p.17). A prática serigráfica permitirá a divisão do trabalho entre eles e os outros colaboradores, sendo Bertholo o “chefe da serigrafia” (Serra, 2006, p.8).

A troca de impressões com artistas de outras nacionalidades e grupos vanguardistas europeus foi importante para a evolução da sua obra, com destaque para o crítico de arte Pierre Restany, do *Grupo Nouveaux Réalistes*, de Manolo Millares e de António Saura (através de João Vieira) ligados por sua vez ao *grupo El Paso* e ao informalismo espanhol (Serra, 2006, p.7).

René Bertholo, ao contrário de alguns artistas da sua geração, estava totalmente disponível para uma experimentação com total liberdade ao nível do desenho e das técnicas de montagem fotográfica e colagem. Décadas mais tarde, este facto veio a revelar-se fundamental na sua concepção criativa, sobretudo através da procura de novas técnicas de impressão. Posteriormente expandiu-se para o uso do computador como suporte de trabalho, abrindo um conjunto de infinitas soluções e de novas técnicas no campo do desenho e na colagem. As ferramentas dos programas informáticos, possibilitaram ao artista modificar, manipular a montagem a nível fotográfico, dar simples retoques, criar alterações na cor, tamanho, forma, fazer rotações, distorcer, introduzir novos ângulos de visão, recortar e montar sobre outra fotografia, de forma inovadora e quase perfeita.

Neste processo de inovação e informatização da arte, a cor também foi parte inerente da mudança. Começou por usar, numa fase inicial, o método da quadricomia para o estudo da cor, revelando-se esta, porém, insuficiente para resolver questões relacionadas com o estudo da forma e das figuras. Bertholo fazia inicialmente os seus desenhos em folhas de papel vegetal, tornando difícil a sua reutilização, sendo que quando começou a passar essas imagens para o computador, através da sua digitalização, conseguiu recriar de forma eficaz as imagens (Serra, 2006, p.24-25).

A partir desta fase, desenvolveu uma série de estudos de colagem de imagem que se aproximam em larga medida do conceito de fotomontagem e de montagem fotográfica. Assim, o uso de novas tecnologias com base em desenhos antigos permitia criar novos trabalhos de montagem, colagem produzidos num curto espaço de tempo, onde a base intuitiva e o momento eram o mais importante para René Bertholo.



Fig.84 – **René Bertholo**, *S/título*, 1954.
Colagem e tinta-da-china s/papel, 164 x 150 mm.

4. Paula Rego

Colagem nos anos Sessenta

4. Paula Rego - Colagem nos anos Sessenta

A década de 50 e 60, como vimos anteriormente, foi fulcral para o desenvolvimento da colagem na arte contemporânea portuguesa. Nos capítulos anteriores, estudámos a importância do enquadramento da colagem no movimento Surrealista europeu e a sua introdução e evolução em Portugal, com a influência do Surrealismo francês na criação do *GSL* e posteriormente no grupo KWY em Paris. Estes diferentes momentos tiveram profundas repercussões na arte em Portugal.

Porém, à parte destes movimentos e grupos artísticos estudados e das influências centradas nos diversos círculos de arte parisiense, integrados por diversos artistas portugueses, é importante investigar a influência que desempenhou a arte inglesa nas colagens de Paula Rego. A artista emigrou muito cedo para Londres, onde estudou e desenvolveu até à actualidade a sua carreira de pintora. Centramos o nosso estudo no período referente à década de 60, definido por uma intensa actividade no domínio e uso da colagem nas suas pinturas, integradas no Neo-Figurativismo de origem surrealista, com as quais se distinguiu pelo uso de diversos elementos e de uma forte intensidade cromática e emocional, onde está subjacente em muitas ocasiões um grande carácter crítico acerca da sociedade e do momento vivido.

Sendo natural da cidade de Lisboa, Maria Paula Figueiroa Rego, é oriunda de uma família de origem inglesa e francesa e cedo manifestou essa influência na carreira. Os seus pais mudaram de residência para o Estoril em 1938, para uma vivenda com vista para o oceano, onde Paula Rego viveu durante a sua juventude, até fazer 16 anos, idade com que foi estudar para Londres. Sendo filha única, Paula Rego passou grande parte dos anos da sua juventude na sua casa, muito tempo sozinha, procurando o refúgio dessa solidão na arte e em particular na pintura. O seu interesse e talento pelas artes foi influenciado em grande parte pela sua mãe, prima afastada de Vieira da Silva. O seu interesse pelas artes plásticas cresceu rapidamente durante o período que viveu isolada no seu quarto, na casa do Estoril, e do curso de artes que frequentou em Lisboa. No entanto, quando ganhou a bolsa atribuída pela Fundação Calouste Gulbenkian, muda-se para Londres e foi a partir desse momento que a sua carreira teve o impulso necessário para se afirmar no panorama português e internacional como uma pintora reconhecida. Durante a adolescência, os seus pais enviaram-na para estudar em 1945 no colégio inglês Saint-Julians em Carcavelos, onde entra em contacto de forma directa com as artes, iniciando a sua aprendizagem na pintura a óleo. Posteriormente, foi por iniciativa do seu pai, que Paula Rego foi estudar para o estrangeiro, considerando que Portugal não era um país para mulheres (Ferreira, 2010, p.13-14).

Foi a partir deste momento que iniciou o seu percurso artístico, ao frequentar a Slade School of Fine Arts, entre 1952 e 1956, uma escola consagrada durante o período do pós-guerra, com um prestígio devedor sobretudo do seu novo director, William Coldstream. Vai ser nesta nova fase da sua vida que conheceu Victor Welling, com quase casou e teve três filhos (McEwen, 1992, p.45).

Apesar de ser uma pintora, é uma desenhadora de excelência, ocupando esta técnica um espaço essencial no conjunto da sua obra, associando o desenho e a pintura ao uso da colagem.

A partir da década de 60, Paula Rego entrou numa fase criativa muito intensa, com o uso de colagem em telas de grandes formatos que são elucidativas dos seus traços emocionais. Apesar de viver em Inglaterra e assistir às convulsões políticas na Europa, estava particularmente atenta ao que se passava em Portugal. Essa preocupação reflectiu-se no seu trabalho artístico e projectou, como teremos oportunidade de captar nas suas colagens, um profundo sentido crítico, humorístico e por vezes de sátira em relação a questões da sociedade que a preocupavam no momento.

Foi a necessidade de contar uma história, que levou Paula Rego a incorporar colagens pela primeira vez nas suas pinturas, com origem em imagens de revistas ou de desenhos, ou ainda pinturas que cortava e colava. Foram essas primeiras colagens que a levaram a expor pela primeira vez numa exposição colectiva em Lisboa, patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian. A técnica usada nas colagens consistia no recorte de imagens que depois colava como queria, enquadradas no espaço da pintura. No entanto, as técnicas empregues podiam ser diferenciadas, sendo o desenho o elemento principal, executado no chão ou numa mesa, segurando o papel nas mãos, todo o corpo entregue ao trabalho (Bradley, 2002, p.10).

Após ter terminado os seus estudos na Slade School, ainda durante a década de 50 e até 1965, a artista atinge uma fase mais madura da sua carreira, na qual começa a criar diversas pinturas-colagens que fazem referência a momentos reais, o que denota a sua preocupação pela realidade política. São disso exemplo algumas obras emblemáticas como *Salazar a vomitar a pátria* (1960), *Quando não tínhamos casa de campo*, (1961), *Exílio* (1963) ou *Aurora Ibérica* (1962) (Ávila, 2004, p.55).

Nestas obras está manifesta uma clara rejeição da artista ao regime imposto em Portugal, que condicionava e censurava a liberdade de expressão que Paula Rego tanto desejava.

A nível temático, como já foi dito, os aspectos relativos à sociedade e política foram dos mais patentes nas colagens de Paula Rego durante o início da década de 60. A obra *Quando não tínhamos casa no campo* (1961) [Fig.85], tem a particularidade de manifestar uma crítica humorística em relação ao início da guerra colonial, ironizando-se pelo título da obra o poder do Estado Novo com a sua política autoritária que advogava deter sobre um império que tanto propagandeava como uno e indivisível. Talvez por essa razão, as cores de tonalidades escuras e tristes cubram quase toda a superfície da obra e os elementos nela representados.



Fig.85 – Paula Rego, *Quando tínhamos uma casa no campo*, 1961.
Colagem e óleo s/papel, 495 x 2445 mm.



Fig. 86 – Paula Rego, *Salazar a vomitar a pátria*, 1960.
Óleo s/tela, 940 x 1200 mm.

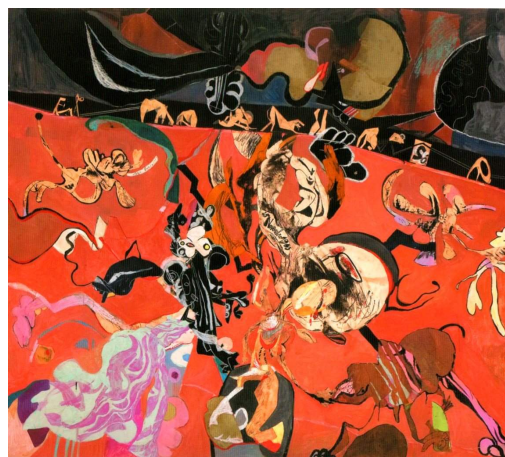


Fig. 87 – Paula Rego, *cães Vadios (Os cães de Barcelona)*, 1965.
Colagem e óleo s/papel, 1600 x 1850 mm.

Porém, o seu espírito crítico e cuidadosamente observador acerca do mundo que a rodeia, não estava meramente circunscrito à realidade portuguesa, sendo que os acontecimentos internacionais e problemas da sua vida pessoal foram igualmente tidos em conta em algumas obras, como em *Os cães de Barcelona* (1965) [Fig.87], e que segundo Fiona Bradley “(...) a obra começou quando apareceu uma breve notícia no *The Times* dizendo que as autoridades locais de Barcelona tinham decidido resolver o problema do número crescente de cães vadios dando-lhes a comer carne envenenada nas ruas da cidade” (Bradley, 2002, p.14).

A propósito desta pintura-colagem que é detentora de uma impactante narrativa, Fiona Bradley faz a seguinte interpretação:

O quadro é um dos exemplos mais bem resolvidos da primeira técnica de Paula Rego. Colagem e acrílico sobre tela, consiste numa pletora de formas semiabstractas que foram desenhadas e pintadas, recortadas e rasgadas, depois de novas reunidas e pintas à volta e por cima até que se obteve a desejada composição. Paula Rego descreveu a sua técnica da altura como orgiaca, visceral e violenta, relembrando que retirava imenso prazer da criação das formas quer da prática de violência sobre elas (Bradley, 2002, p.14).

Durante esta década e apesar de não ter participado directamente na corrente surrealista, Paula Rego conheceu alguns artistas pertencentes ao *GSL*, com os quais fez amizade, por exemplo com Cruzeiro Seixas. Neste intercâmbio de conhecimentos e de diferentes visões sobre o mundo e a arte nota-se, a par das novelas-colagens da década de 50 de Alexandre O'Neill ou de Mário Henrique Leiria (ainda que com as devidas diferenças), uma preocupação pela construção de narrativas complexas, em alguns casos, bastante violentas, onde a composição formal assentava no recurso a diferentes fragmentos que eram cortados e enquadrados no suporte, edificando uma realidade quase sempre perturbadora e de provocação.

A ironia e a crítica esteve neste período muito patente nos seus trabalhos, não se remetendo somente aos assuntos da actualidade, mas também em acontecimentos passados que achou pertinente projectar, como em *Regicídio* (1965) [Fig.88]. Esta obra reporta-nos a um período muito anterior ao Estado Novo, que segundo Emília Ferreira "(...) retoma uma suspeita familiar que reportava um dos seus avós como envolvidos na conspiração republicana" (Ferreira, 2010, p.18).

Assim, e ainda que de uma forma exclusivamente sua, Paula Rego, a par de outros artistas provenientes do universo surrealista, manifestava as suas ideias e preocupações acerca da sociedade e do mundo através das artes plásticas e do uso da colagem. Apesar da agressividade de execução e até da infantilidade patenteada em algumas destas colagens, prevalece uma atmosfera surrealista imposta pela acção de um certo automatismo (Ávila, 2003, p.19).



Fig.88 – Paula Rego, *O Regicídio*, 1965.
Colagem e óleo s/papel, 1500 x 2000 mm.

A década de 60 constituiu um período intensamente trabalhoso e enriquecedor, onde algumas das colagens de Paula Rego não se remetem somente a um espaço de crítica social e política, mas reproduzem sobretudo alguns dos acontecimentos mais marcantes da sua vida familiar. A obra *Exílio* (1962) demonstra essa faceta mais íntima da artista, pela história que nos relata e que podemos perceber pela descrição de John McEwen, "Vic, aos trinta e cinco anos, teve um ataque cardíaco enquanto passeava com o cão. O cão foi a correr ter com Paula e conduziu-a até ao ponto onde Vic tinha caído inconscientemente" (McEwen, 1992, p.67).

No final da década de 60, a artista abandona progressivamente as questões políticas, focando-se mais nos temas de âmbito pessoal e de infância, sendo as suas intervenções com colagem substituídas no início da década de 70 por recortes com tons mais vivos, detentores de uma linguagem gráfica, que denota uma influência da Pop Art (Ávila, 2004, p.215). Embora Paula Rego não tenha aderido a este movimento, segundo John McEwen, "(...) foi seguramente tocada por este movimento, incluindo também nos seus trabalhos as dominantes cores lisas e contrastantes bem como o gosto por elementos Arte Nova, cujas formas surgiram nas suas composições desses anos" (Ferreira *apud* McEwen, 2010, p.22).

Essa influência reflecte uma atmosfera urbana própria da arte Pop, que traduz o estilo de vida que Paula Rego usufruiu em Londres, muito diferente do clima vivido na sociedade portuguesa da época, quase totalmente rural e de tradições extremamente enraizadas. Uma das principais mudanças no seu trabalho residiu nas cores que empregou, já que as cores das primeiras colagens eram muito terrenas e cinzentas, passando para tons fortes, vivas e vibrantes, como podemos constatar em *Os Mártires* (1967) (McEwen, 1992, p.84).

Para Paula Rego, a década encerrou de modo brilhante, com o convite para expor na *Bienal de São Paulo* em 1969. As colagens de 60 demonstraram a capacidade da artista em criar na pintura um discurso sobre a figura particularmente inovador, através de um conjunto de técnicas modernas de colagem, até ai desvalorizadas (Ávila, 2004, p.54). Este foi um importante período de crescimento e afirmação da artista no panorama artístico nacional e internacional, onde a colagem assumiu um tal brilhantismo que mesmo com a sua continuidade na década de 70, não voltou a atingir o mesmo protagonismo.

III Parte

Cruzeiro Seixas

Universo poético na colagem surrealista

Cruzeiro Seixas. O universo poético da colagem surrealista

Cruzeiro Seixas constitui uma referência ao nível do desenho e da colagem na conjuntura do movimento surrealista e da arte contemporânea portuguesa, ou como pretendemos provar. A maioria da sua obra encontra-se dispersa por algumas instituições públicas e por inúmeras colecções privadas. Porém, grande parte da sua colecção particular foi cedida à Fundação Cupertino de Miranda, em Vila Nova de Famalicão, como já referimos, facto que contribuiu para a constituição de um centro de estudos para o Surrealismo. Nesse sentido, foi importante a aproximação a esta instituição, através da qual foi possível estabelecer contacto pessoal com Cruzeiro Seixas, o que se revelou particularmente enriquecedor a nível pessoal e profissional. De facto, a entrevista a Cruzeiro Seixas permitiu um conhecimento mais abrangente da sua personalidade, da sua perspectiva acerca da arte e do Surrealismo, enquadrando a importância do desenho e da colagem, juntamente com outros suportes expressivos (pintura, escultura) para a formação de uma linguagem muito própria. O artista sublinhou a necessidade de veicular uma revolução de valores, que não deveria ficar meramente restrita ao mundo das artes, estendendo-se à sociedade em geral, através de uma profunda e consciente mudança de mentalidades que transformasse o mundo.

É fundamental salientar a grandeza da sua biblioteca pessoal, composta por cerca de 5500 obras, acessível para consulta na Fundação Cupertino de Miranda e que está neste momento a ser inventariada pelos serviços da instituição. Este amplo conjunto de obras, composto por publicações nacionais e estrangeiras, abrange uma enorme pluralidade de temas, na sua maioria relacionados com as artes, desde a literatura às artes plásticas. Citamos obras de André Breton, obras de Cesariny, em suma, um conjunto notável de fontes para o Surrealismo internacional e português. A literatura portuguesa e francesa constituem núcleos importantes da sua biblioteca, assim como um conjunto impressionante de catálogos de exposições. Muitas destas obras são dedicadas a Cruzeiro Seixas.

Na sua casa, encontramos também uma colecção de esculturas, máscaras e objectos africanos, que trouxe de África e que possuem para si grande significado. Rui Manuel Almeida analisa este interesse pela arte africana como resultante da perspectiva surrealista sobre a arte africana, os *objects sauvage*, reflectindo um mundo mágico e interior e não a representação do real. Estes objectos pretencentes ao mesmo universo dos *object trouvés* (Almeida, 2015, p.109-110)³². No entanto, Cruzeiro Seixas tem uma absoluta noção do valor do primitivismo na construção das vanguardas europeias referindo a Rui Manuel Almeida, as colecções de Picasso e Braque.

Referimos finalmente, um importante conjunto de obras de arte nas vertentes do desenho, pintura e escultura, de autores portugueses seus contemporâneos e de autores estrangeiros, com quem de um modo ou de outro se cruzou, como o próprio faz descrição e referência num dos *scrapbook*, lamentando o facto de nunca terem sido mostrados.

32 Entrevista a Cruzeiro Seixas; Rui Manuel Almeida – Museu da Presidência da República. Palácio da Cidadela de Cascais, 10 de Outubro de 2014.

Citamos o texto manuscrito que demonstra bem a importância da sua colecção, texto que aqui é revelado pela primeira vez:

(...) O que acontece é que nessa colecção figuram obras de Areal, D'Assumpção, Mario Botas, Calvet, Cesariny, Max Ernst, Mario Eloy, Eurico, Eugenio Granell, Júlio, Mario Henrique Leiria, Menez, Malangatana, Pedro Oom, Pomar, Raul Perez, João Rodrigues, Paula Rego, Jorge Vieira, Philip West, etc etc, que certamente não cumprem qualquer função fechadas numa arrecadação. Evidentemente que ésta minha colecção não possui Rembrandts nem Picassos, foi feita sem dinheiro mas com muita amor, nos acasos de uma vida acidentada. Em minha casa, outra grande parte desta colecção aguarda a minha morte, e certamente o destino de uma qualquer outra arrecadação, embora nela figure Arpad, André Breton, Bellmer, Jorge Camacho, Cavalcanti, Gonçalo Duarte, Ane Ethuin, Edouard Jaguer, Graça Moraes, Teixeira de Pascoaes, Jules Perahim, Antonio Quadros, Seligmann, Hein Semke, Dorothea Tanning etc etc. É triste por mim, mas principalmente pela revelação de certos caracteres; mas que posso eu fazer sem recorrer á muleta política, aos mil arranjos possíveis em incríveis relacionamentos, que não estão na minha mão
(Seixas, scrapbook nº 8, p.24).

Cruzeiro Seixas foi programador cultural com grande sucesso na sociedade portuguesa. Para além da sua actividade em África que referimos adiante com mais detalhe, devemos citar primeiramente o seu trabalho na galeria São Mamede em Lisboa de 1968 a 1974. Nesta galeria expõe artistas reconhecidos no panorama nacional em retrospectivas como as de António Areal, Jorge Vieira e Carlos Calvet que constituem valores importantes do Surrealismo português. Por outro lado revela novos artistas como Paula Rego, Helena Almeida, Raul Perez e Mário Bota constituindo momentos importantes da programação artística de Lisboa na época. Ainda devemos referir nomes importantes da criação artística internacional como Serge Poliakoff entre outros, como salienta Rui Manuel Almeida (Almeida, 2015, p.114-118). O mesmo autor, dá-nos uma perspectiva completa desta actividade de programador de Cruzeiro Seixas com a galeria da Junta de Turismo da Costa do Estoril de 1976 a 1983 e a galeria de Arte de Vilamoura de 1986 a 1988. Para esta galeria é convidado por João Meirelles, genro do banqueiro Arthur Cupertino de Miranda, o que explica toda a relação que se vai desenvolver com a escultora Isabel Meirelles de quem falaremos adiante e mais tarde com a Fundação Cupertino de Miranda. Como dissemos, a organização e a programação desta sua actividade está notavelmente estudada por Rui Manuel Almeida.

5. Elementos para uma Biografia

Nascido em 1920, na Amadora, Artur Manuel Rodrigues do Cruzeiro Seixas, cedo se revelou uma referência do Surrealismo português. Fundamentalmente desenhador Cruzeiro Seixas é um artista multidisciplinar com obras de pintura, colagem e escultura. Contudo, nesse espaço criativo, o labor literário, principalmente da poesia, foi fundamental. Desde muito cedo e durante toda a sua vida, Cruzeiro Seixas incorporou uma forte expressão poética, sendo este o centro em redor do qual gravitaram as diferentes vertentes artísticas. De acordo com a opinião de Maria João Fernandes, “Cruzeiro Seixas, assumiu-se sempre, fundamentalmente como poeta, (...)” (Fernandes, 2000, p.4). Como dissemos foi no desenho que Cruzeiro Seixas se notabilizou no Surrealismo: desenhador por excelência, provavelmente o mais notável desenhador nacional entre os artistas da sua geração. Curiosamente, ao contrário de outros, rejeitou qualquer tipo de formação académica, por achar que o academismo não era necessário para a expressão artística. Apesar de não possuir qualquer formação superior, Cruzeiro Seixas é um homem que sempre teve uma enorme ambição pela procura do conhecimento, com destaque para as artes plásticas e para a literatura, onde a poesia teve particular atenção. Foi o seu carácter e essa busca constante que o ajudaram a crescer e a criar o seu próprio espaço no âmbito do desenho e da colagem no panorama da arte contemporânea nacional. Ainda durante o período escolar aprendeu a desenhar, com um colega de turma na escola António Arroio, António Domingues. A propósito desta fase, Cruzeiro Seixas faz questão de referir de forma veemente este caminho de aprendizagem do desenho. Num registo que encontramos nos *scrapbooks* afirma:

“(...) Não aprendi nada com professores; aprendi a desenhar com um colega de turma, o António Pimentel Domingues, aprendi a antever o que “seria” um artista com outro colega, o Fernando José Francisco, e aprendi que do outro lado de um livro ou de uma pintura existe sempre o infinito com o Cesariny...(...) (Seixas, scrapbook nº18, p.147).

Cruzeiro Seixas ao contrário de muitos dos seus antigos colegas, não seguiu formação académica, algo que de certa forma, e apesar de desvalorizar continuamente, causou em certos momentos algum desconforto, afirmando-se orgulhosamente como autodidacta:

Evidentemente que não fui capaz de aprender a tabuada e ainda hoje não sei se isso aconteceu por estupidez ou por inteligência. Um inútil que não passou pelo liceu, nem por faculdades nem sequer pelas “Belas-Artes”. Um tipo assim não precisa de ser “artista”; sempre me disse como um homem que pinta, não como um pintor. Para tudo o que desenhei e pinte não precisei de mais do que um qualquer canto de mesa. Hoje, com 88 anos sei que a tabuada não me fez falta nenhuma. Não pedi NADA A NINGUÉM e não morri de fome (Seixas, 2009, s/p).

Foi a perseverança e independência pessoal que levaram Cruzeiro Seixas a um patamar artístico de referência no contexto surrealista nacional, não sendo por isso de estranhar a enorme biblioteca e colecção pessoal reunidas ao longo das décadas.

Curiosamente, e apesar de não ter prosseguido os estudos, esta atitude revelou-se essencial para o seu processo de aprendizagem na vertente do desenho e das artes em geral e permitiu que entrasse em contacto com personalidades que se revelaram fundamentais para o seu percurso artístico e também pessoal. Durante os anos em que frequentou a escola António Arroio (matriculou-se em 1935), entrou em contacto pela primeira vez com alguns artistas, nomeadamente com Mário Cesariny, com o qual estabeleceu grande amizade.

Foi também neste período que conheceu o Manifesto Surrealista de Breton, através do acesso a literatura e a livros, em muitos casos, censurados por parte do Estado Novo. Os encontros com este grupo decorreram em múltiplas ocasiões nos cafés de Lisboa, com destaque para as tertúlias no Café Gelo, como vimos acima.

Embora a sua obra não seja muito conhecida na sociedade portuguesa, é importante referir o seu impacto na evolução do desenho, da colagem e no desenvolvimento do movimento surrealista nacional a partir da década de 40, período a partir do qual datam os seus primeiros desenhos e pinturas. Em 1943, apresentou as suas primeiras colagens e objectos heteróclitos (Freitas, 1989, s/p). A interacção, amizade e troca de ideias com Mário Cesariny aproximou-o de Carlos Calvet, Eurico Gonçalves e António Areal, contribuindo o conjunto destes artistas para a génese do movimento surrealista nacional. O Surrealismo vai ser muito importante na vida de Cruzeiro Seixas, que o entende como uma revolução de ideias, uma nova corrente filosófica que permite uma nova perspectiva sobre o mundo. Segundo o próprio afirma “Para mim o surrealismo é uma filosofia. E como filosofia, das mais admiráveis. É uma filosofia que teve talvez uma vantagem sobre as outras: foi colher imensíssimas coisas a todas as outras filosofias”³³ (Seixas, 1996, p.34).

O seu trabalho artístico afirmou-se ao longo das décadas de 60, 70 e 80, continuando a expor até aos dias de hoje, nomeadamente em 2015, com a exposição *Cruzeiro Seixas. Sou um tipo que faz coisas*. Museu da Presidência da República em Cascais.

5.1.1 Cruzeiro Seixas e o movimento Surrealista

Em meados da década de 40, tal como outros artistas da sua geração, Cruzeiro Seixas teve uma breve passagem pelo Neo-Realismo, devido ao seu espírito liberal e de luta pelos valores da liberdade, contra a censura e controle exercido pelo Estado Novo. Embora nunca tivesse sido muito politicamente activo nem tivesse pertencido a qualquer ideologia ou facção partidária, a sua passagem pelo Neo-Realismo foi essencial para a etapa que se seguiu. Esta fase, ainda embrionária nas artes plásticas, permitiu a interacção com outros artistas da sua geração, que também vieram a abraçar o movimento surrealista.

³³ In calor vaz marques *Um Inferno chamado Cruzeiro Seixas*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, n.º 392, Lisboa, 9/1/1990, pp.24/25.

A origem da sua participação no movimento surrealista teve início em 1942, quando travou conhecimento com os seus colegas da Escola António Arroio, entre os quais José Leonel Martins Rodrigues, Fernando José Francisco, Júlio Pomar, Pedro Oom, Marcelino Vespiera, Mário Cesariny, Fernando de Azevedo, João Moniz Pereira e António Domingues, com quem se reunia no café Hermínius (Freitas, 1989, s/p).

Os seus primeiros trabalhos surrealistas vão denotar, ainda numa fase inicial, uma influência proveniente do Neo-Realismo, principalmente na volumetria das figuras, no tratamento da luz e na envolvência e atmosfera muito pesadas. No final da década de 40, fez parte do Grupo Surrealista de Lisboa e participou na 1ª *Exposição Surrealista* do grupo em 1949. A partir do momento em que surgiram divisões no grupo, Cruzeiro Seixas tornou-se um desalinhado, juntando-se ao grupo dissidente de Mário Cesariny, *Os Surrealistas*. Composto por António Maria Lisboa, Carlos Calvet, Pedro Oom e Mário Henrique-Leiria, com quem partilhou ideias e visão artística, este grupo tinha como principal objectivo seguir os princípios do Manifesto Surrealista de André Breton.

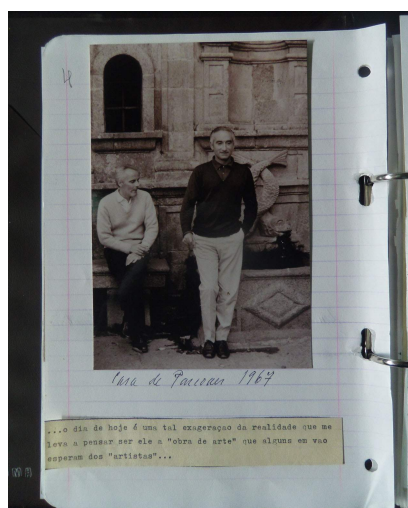


Fig.89 - Fotografia de Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny na Casa de Pascoaes, 1967. *Scrapbook* nº14, p.4

A amizade que manteve com Cesariny foi marcante para a sua vida e carreira, tendo sido inspirado fortemente pela sua vertente literária e pioneirismo na associação entre literatura e artes plásticas, principalmente através dos seus poemas-colagens.

Nas suas obras, Cruzeiro Seixas tenta projectar uma profunda consciência criativa e total liberdade a nível técnico, não sendo influenciado ou mesmo coagido por qualquer entidade ou personalidade representativa do academismo artístico vigente. Isto apesar de, como se sabe, durante a sua juventude, o Estado Novo ditar as directrizes em todas as áreas das artes em Portugal.³⁴ Cruzeiro Seixas tentou sempre manter-se à parte deste discurso programado e institucionalizado, vivendo segundo a sua vontade enquanto homem e artista, à margem de qualquer ideologia, seguindo somente os seus impulsos. Porém, nos momentos que considerou serem pertinentes, manifestou uma voz de descontentamento e de crítica social ou política, ainda que de forma quase sempre muito subtil, irónica e por vezes quase ininteligível.

34 Acerca deste tema ver na p.45

5.1.2 Período Africano

O período de repressão vivido em Portugal com o Estado Novo e a necessidade de conhecer outros mundos, fez crescer em Cruzeiro Seixas uma maior consciência e vontade de partir para uma nova fase da sua vida. Ao alistar-se na marinha mercante em 1950, começou um novo período, realizando um conjunto de viagens pelo mundo, percorrendo a costa de África até à China e Índia. Em 1952, fixou-se em Angola, adaptou-se rapidamente à cultura africana, numa experiência que o levou a falar apaixonadamente de uma civilização africana, e aí viveu até ao início da década de 60, altura em que se iniciou a guerra colonial e foi obrigado a abandonar África, regressando a Portugal (Almeida, 1996, s/p).

Durante a sua passagem por Angola, desempenhou múltiplos trabalhos em diferentes áreas, tendo estado numa empresa de seguros, numa construtora e em outros empregos. Esses trabalhos proporcionaram uma melhoria substancial da sua qualidade de vida, onde foi permitido viajar, conhecer novos lugares que considerou mágicos e memoráveis. Em África, deparou-se com um verdadeiro mundo novo, deixando-se contagiar pelo ambiente e cultura de Angola, região por onde viajou de forma intensa, desenhando os locais por onde ia pernoitando. Em Angola, todo o ambiente o fascinou, desde os mais ínfimos pormenores até à forte e intensa luz e às cores, de uma magia envolvente e penetrante. Nesse novo mundo, encontrou toda uma cultura que o fascinou como o próprio afirma:

“(...) em África, um agrupamento de gente natural de Angola, usando a voz, o reco-reco, o tambor e um cachoche. atinge para mim um presença sinfónica. Será que alguém autorizado já o disse ou já o escreveu?...” (Seixas, *Scrapbook* nº13, p.4).

Foi a partir do contacto com esta realidade que abraçou uma nova etapa na sua carreira artística, aproveitando o tempo entre trabalhos e nas pausas, para se dedicar ao que mais lhe dava prazer, o desenho e a pintura. Todo o seu trabalho artístico projecta essa vivacidade, alegria e imensa liberdade de um continente e de uma terra por explorar, sentindo-se privilegiado por conhecer e viver nesse ambiente ancestral e primitivo, onde a simbiose entre homem e natureza ainda ocupavam lugar.

A esse propósito, Cruzeiro Seixas afirmou que “A África conhece um mito que nós ignoramos. Julgamo-la adormecida no passado e está talvez perfazendo o futuro”

(Wohl *apud* Seixas, 1975, p.1).³⁵

Podemos dizer que em África, abriu caminho a uma revolução de valores e a criação de uma nova visão surrealista. “Tal como Gellu Naum na Roménia e Clement Magloire Saint-Alude no Haiti, Cruzeiro Seixas em Angolan converteu-se numa espécie de movimento surrealista unipessoal. A sua primeira exposição individual em Luanda parece ter sido a primeira exposição surrealista na África subsahariana” (Seixas, 2001, s/p).

35 In Galeria da Emenda, *Cruzeiro Seixas, 40 Guaches: África 1954-58*, 1975.



Fig.90 - Fotografia em África. *Scrapbook* nº 25, p.104. s/data.

Durante a sua permanência em África, surgiu a oportunidade de realizar duas exposições em Luanda, em 1953 e 1959. Estas revelaram-se particularmente importantes, pelo seu impacto na sociedade da época, suscitando as mais várias opiniões e críticas na imprensa local. Segundo o próprio diz acerca dessas exposições:

E não posso deixar de referir África em tamanho natural, os jornais da época referem a quem se queira documentar, a grande diatribe aquando das minhas exposições de 1953 e 1955, explicitamente anti-colonialistas, em que a folha volante transcrevia um poema de Aimé Césaire. Foi ali que nasceram os meus primeiros poemas escritos. Foi ali que vi o fim de uma civilização, pois de uma civilização se tratava. É com o abecedário, não com os números, que faço as contas que faço (Seixas, 2009, s/p).

Anos mais tarde, em 1975, na Galeria da Emenda, expôs guaches do período em que viveu em África, entre os anos de 1954 e 1958, apresentados por Alberto Lacerda (1928-2007) e Hellmut Wohl (1980). A respeito de algumas obras presentes nesta exposição, Cruzeiro Seixas dirá: “Esses guaches, feitos nas minhas rápidas viagens ao interior de África (e ao meu interior), eram como cartas de amor, trocadas entre mim e esse continente extraordinário. Cartas de um amor correspondido, poderia dizer” (Wohl *apud* Seixas, 1975, p.1).³⁶

Ainda durante a década de 70, participou em várias exposições internacionais, em 1972/74/76 e nas exposições colectivas de Paris, Brasil, Bruxelas, Chicago, Londres, Madrid, Alemanha e México. Em 1977, participou com Raul Perez e Philip West, numa exposição em Amesterdão. Mas de todos os períodos que viveu fora de Portugal, foram os anos que passou em África que mais contribuíram para o alargamento do seu vocabulário gráfico e descritivo, com a descoberta de novas paisagens, cores e sabores oriundos de uma cultura totalmente distinta da europeia. A sabedoria e experiência adquirida nesse novo universo, revolucionaram o seu sentido de belo, alterando em parte a sua visão sobre o Surrealismo. A partir desse momento, Cruzeiro Seixas ganhou novo fôlego, assente numa nova visão sobre o mundo.

36 In Galeria da Emenda, *Cruzeiro Seixas, 40 Guaches: África 1954-58*, 1975.

5.2 O processo criativo em Cruzeiro Seixas

O artista notabilizou-se pela presença, nas suas obras, de uma forte componente psíquica, de representação do inconsciente inspirado no movimento surrealista europeu. Para si, o seu campo projectivo é a procura do desconhecido a partir do qual nascem as imagens que projecta nas obras, como uma manifestação do inconsciente, em torno dos seus sonhos, medos, fantasias, recordações e desejos decorrentes da sua experiência e vida. Sendo um desenhador por excelência, embora tenha criado algumas pinturas, não se considerou um pintor e a propósito do significado da pintura, afirmou:

Acto realmente mais político que o acto de pintar, desconheço-o. E se há sítio onde a revolução universal tenha de facto dado um passo em frente, esse sítio é de facto a pintura. (...) O que podem contra mim é matar-me à fome física - que à fome moral, já me mataram mil vezes...
(Helder apud Seixas, 1980, p.14).

No processo criativo, gosta de projectar e transfigurar as múltiplas realidades que o marcaram emocionalmente e com as quais cresceu enquanto ser humano, adquirindo com elas maior conhecimento e sabedoria. A memória do consciente, mas sobretudo do inconsciente, adquire assim particular importância para Cruzeiro Seixas, pois são essas memórias emocionais que transporta para a literatura e para as artes plásticas, nomeadamente para o desenho e para a colagem. Acerca da importância do desenho como reflexo das suas memórias e experiências do passado, Rui Mário Gonçalves fez a seguinte análise:

(...) não deixa de incluir modos de quem parece também buscar algum desenho perdido ou inconcluso, gerado nas circunstâncias felizes da sua vida: na sua infância; na boa relação com os seus pais; na precoce descoberta da sua orientação sexual imediatamente assumida contra os preconceitos vigentes; na companhia de algumas pessoas socialmente marginalizadas por serem grandes poetas intensamente livres como ele; e, muito especialmente, na longa estada em África
(Gonçalves, 2005, p.9).

Nas obras mais intensas, procura consagrar certas virtualidades do ser humano e transformar as maiores dificuldades e angústias do quotidiano em sonhos e fantasias, criando uma realidade renovada. Foi na criação dos seus poemas-desenhos e poemas-colagens que exaltou os seus estados de alma mais profundos e íntimos, através de um processo de dissolução do eu que, nas suas obras, se traduz pela construção de um espaço dimensional que apenas é reconhecido (ou entendido) pelo próprio.

É neste jogo de sentimentos e de construção de realidades, que gosta particularmente de se mover. Cruzeiro Seixas considerou ser a poesia a base fundadora do seu universo, onde escreve, desenha, cola, pinta e usa objectos. Partilhando dos ideais surrealistas de Cesariny e Alexandre O'Neill, perspectivou na colagem um dos seus principais veículos de expressão, criando diversos poemas-colagens e enriquecendo-os com o recorte de imagens, para além do recorte de palavras.

As obras de Cruzeiro Seixas são uma exaltação dos valores humanos, das suas maiores qualidades, mas também e sobretudo dos seus delírios, ilusões, desejos e mais tenebrosos medos. Não se inibe de desvendar os seus receios e sonhos mais recônditos, lembrando que o espírito humano não é controlável, é livre, profundamente irracional e de contradição constante, entre a racionalidade do quotidiano e a irracionalidade dos sonhos. As suas obras manifestam uma interligação das realidades que conheceu e dos mundos que fantasiou. Esses universos paralelos, reflectem sobretudo o seu mais profundo subconsciente, cujos traços relatam sonhos e desejos, mas onde o mais negativo da natureza humana se mistura com uma realidade idílica, mais doce e menos dolorosa.³⁷ O espírito que unifica toda a sua obra é de uma perfumada liberdade, mas também de uma visão comprometida politicamente com a liberdade de pensamento, amordaçada pela censura do regime.

Em *Tu sabes, isto aconteceu* (1950) [Fig.91], projecta essa sua faceta mais lírica e sonhadora, envolta num ambiente de sensualidade e sedução, onde o leve traço do desenho desliza suavemente por curvas e ondulações que exaltam um doce sonho. Os traços leves das formas esbranquiçadas sobressaem e contrastam com um horizonte de tons escuros que adicionam um elemento de melancolia enfatizado constantemente por Cruzeiro Seixas.



Fig.91 - **Cruzeiro Seixas**, *Tu sabes, isto aconteceu*, 1950.
Técnica mista s/papel, 400 x 300 mm.

37 Ver descrições dos desenhos de Cruzeiro Seixas em Gonçalves, 2001

Segundo a descrição de Rui Mário Gonçalves, os desenhos por si criados: “Não se definem em coisa alguma. Do mesmo modo, as colagens, os objectos e as pinturas. São uma actividade persistente, alheia a modas e a quaisquer esteticismo de um mundo tecnificado, onde os homens não reivindicam a felicidade e já se recusam a si mesmos” (Gonçalves, 2007, p.5).

A fantasia e a metamorfose do universo criado faz parte da sua realidade diária e reflecte o que foi grande parte da sua vida, envolta em começos e recomeços, em transformações profundas e inesperadas, sempre na busca da descoberta, de um vento inspirador. Nas suas colagens, as formas humanas denotam uma suavidade e elegância de figuras que se tocam e apaixonam e que contrastam com o vazio e devastação de cenários misteriosos, ocultos e indecifráveis. Este jogo de sentimentos contraditórios são descritos por Rui Mário Gonçalves da seguinte forma:

O mundo humano imaginado por Cruzeiro Seixas revela a ligação vital que existe entre o amor carnal e o amor sublime. A seu propósito se poderá lembrar que Teixeira de Pascoaes foi certo, como muitas vezes o foi, quando afirmou que, de entre todos os homens, os poetas são os que estão simultaneamente mais próximos da animalidade e da divindade (Gonçalves, 2007, p.23).

Existe uma liberdade permanente na criação da obra de Cruzeiro Seixas, na qual os elementos representados são provenientes de vários universos e realidades, por vezes antagónicas, que relatam em muitas das suas obras uma narrativa de carácter intemporal, ausente de qualquer racionalidade.

Em algumas colagens, o artista chega mesmo a rasgar o papel de modo a restituir esse elemento de irreverência e contradição, sendo a tesoura, a par do pincel, da caneta e do lápis, as ferramentas que projectam a sua poesia plástica. Durante o processo, utiliza o conceito de liberdade de forma incondicional, já que deixa simplesmente o lápis deslizar sobre o papel, seguindo o seu próprio caminho, na descoberta de um sinal que mostre o acaso. Os seus desenhos são fascinantes pelo seu imenso poder metafórico, compostos por uma simbologia complexa, onde se repetem figuras e situações: caudas de cavalos e aves, sóis e planícies, barcos, mãos, asas, chaves e espelhos, cabelos soltos, projectando muita da sua poesia (Gonçalves, 2007, p.21). Representa também figuras híbridas, quer animalescas quer humanas, onde tudo está em constante e contínua transformação, não atribuindo grande importância ao reino vegetal. (...) é frequente encontrar a crueldade na desfiguração monstruosa de formas orgânicas, parcialidades biomórficas transfiguradas em formas autónomas e agressivas, portadoras da violência física (Ávila et al., 2001, p.111).

O conceito de permanente mutação é um dos elementos chave com que Cruzeiro Seixas trabalha, descrevendo-o e enfatizando-o num dos seus *scrapbook*, num texto inédito:

Tudo é como uma metamorfose, excessivamente lenta e dolorosa. Hoje sonhei que tinha encontrado a minha caveira junto ao mar, entre gentes indiferentes. Tudo tem um excesso de sentido – que ninguém sabe. Rasgo, rascunho de dezenas de cartas escritas a pessoas que desconheço.

Quando abro a janela as casas de frente são montanhas escarpadas, onde se representam naufrágios. Ninguém me reconhece.

*Como é possível esperar a morte assim como a esperamos. Sinto-me como uma mãe triste. As palavras parecem-se os claustros forrados de espelhos (Seixas, *scrapbook* nº 11, p.15).*

Aliado a este profundo sentido de mudança, faz questão de afirmar que todos os seus trabalhos não obedecem a qualquer tema específico nem são pensados previamente, tornando o acaso a nota dominante. Tal como Cruzeiro Seixas afirmou, “Os desenhos, as pinturas, as colagens e os objectos que fiz, não estiveram nunca ligados a um qualquer tema; o que tinha presente no acto de desenhar ou pintar, (como quando não desenho ou não pinto), é a totalidade do mundo que posso imaginar” (Seixas, 1996, p.36).³⁸

Cruzeiro Seixas procura um automatismo previamente determinado, onde associa o processo criativo às experiências vividas no quotidiano. Este tipo de abordagem permitiu que as obras adquirissem um toque mais íntimo e pessoal, personificando um pouco das suas vivências. Os processos de colagem adoptados foram parte activa em alguns desses momentos, sendo condicionados pelas circunstâncias e pelos objectos que recolhe no dia-a-dia, especialmente os que trouxe do continente africano e com os quais trabalhou nas suas colagens.

No registo figurativo, trouxe uma nova dimensão ao imaginário, com base no sonho, na fantasia e na sensualidade. O tema da sexualidade foi dos mais significantes para Seixas, perspectivando o sexo como um movimento libertador que, integrado nos ideais surrealistas, contribuiu decisivamente para uma mudança radical e profunda nas atitudes e hábitos culturais em Portugal. Fez isso de forma pioneira e brilhante, exaltando a alegria e a liberdade de criação ausente de barreiras e preconceitos e envolta num forte sentido poético.

Ao perspectivar um novo mundo, questiona-se acerca da sua própria identidade, procurando o auto-conhecimento nos sonhos, nos mistérios e fantasias que preenchem o subconsciente humano. Toda esta revolução conceptual inspirou uma geração de artistas em Portugal, nomeadamente António Areal, Lud, Mário Botas e Raúl Perez. Nos três últimos, provocou ainda, segundo Rui-Mário Gonçalves “Uma expressividade muito mórbida, em absoluto contraste com o espírito do mestre. De modo menos directo, todos os outros surrealistas portugueses admiraram e admiram o poder metafórico de Seixas” (Gonçalves, 2007, p.27).

38 In catálogo *Desenhos de Cruzeiro Seixas. Homenagem a Mário Henrique Leiria*, galeria S. Mamede, Lisboa, 1995.

5.3 Influências e visões artísticas

Cruzeiro Seixas projectou em grande parte das suas obras, de forma mais ou menos directa, influências e visões de diferentes artistas.

As temáticas provenientes do universo surrealista, como os sonhos e fantasias referentes ao estudo da psicanálise, manifestam uma clara influência de base *freudiana*, do Surrealismo francês e do seu fundador, André Breton. Cruzeiro Seixas manifestou desde muito cedo uma enorme preocupação com a representação do subconsciente, das experiências emocionais e da deturpação da realidade. Muitas das suas obras, independentemente da influência artística que tiveram (como iremos ver a seguir), captam diferentes momentos e estados de consciência, inspirando-se sobretudo nas paisagens *boschianas* e na arte primitiva africana, que pretende ascender a um superior estado de alma. A sua perspectiva acerca do movimento surrealista foi única no conjunto dos artistas da sua geração, projectando essa notoriedade nas suas brilhantes capacidades para o desenho. Nas suas ilustrações, compostas por desenhos e colagens, encontramos cenas que representam paisagens desérticas e de metamorfose entre o homem e a natureza, com uma forte carga emocional e metafísica que manifesta a influência de vários artistas de referência internacional, como Salvador Dali, Domingues, Yves Tanguy, Delvaux, Magritte ou Chirico (Fernandes, 1999, p.5). Durante os anos 50, Salvador Dali foi a principal referência, patente na elegância e subtileza das formas, que ficaram mais brandas e suaves, sobressaindo dos seus trabalhos. Segundo Bernardo Pinto de Almeida:

(...) O que é necessário entender é que esse sentido de ilustração não radicou jamais em nenhum referente real, sequer em algum texto, mas antes procurou “ilustrar” um modo de sentir e de pensar; (...) aproximando-se, mesmo, formalmente, de alguns momentos dalinianos (os da paranóia crítica) e chiriquianos da primeira fase (Almeida, 2002, 120).

Encontramos várias referências a artistas da esfera internacional, em artigos que escreveu, principalmente nos seus *scrapbook*, como veremos, abundantemente no capítulo em que tratamos desta forma de expressão.

Todavia, importa mencionar, a nível nacional, a influência de alguns artistas que não trabalharam somente a nível plástico, mas também na vertente poética e literária. Alguns destes artistas pertenceram ao *GSL*, com particular destaque para Mário Cesariny nas décadas de 40 e 50, Herberto Helder, Mário Henrique Leiria, Camilo Pessanha, Mário de Sá Carneiro, António Dacosta, entre outros. Dado o vasto leque de influências na vertente literária, a nível nacional, é provável que a literatura tenha tido um maior peso no seu trabalho, já que a convivência e a troca de ideias com alguns dos artistas mencionados foi recorrente durante largos períodos da vida de Cruzeiro Seixas.

Durante as décadas de 50, 60 e 70, vislumbramos nas suas obras várias influências, nomeadamente ao nível do desenho, colagem e escultura. René Magritte (1898-1967) teve especial influência na composição de algumas das suas obras, sobretudo através da utilização da cor e da simplicidade do traço na relação entre forma e fundo. A composição na relação entre os planos criados adquirem uma dimensão teatral, de carácter bidimensional, que deixam o espectador de fora do espectro visual. A maioria dos elementos e objectos introduzidos nas suas pinturas e colagens não parecem ter uma ligação entre si, sendo descontextualizados, uma opção do artista que considera este tipo de composição uma exploração e descoberta do desconhecido. Os objectos estão assim afastados, libertos de qualquer relação no espaço, devido à ausência de uma sintaxe pictórica coerente, aparentam flutuar no espaço e estarem suspensos num determinado momento temporal.

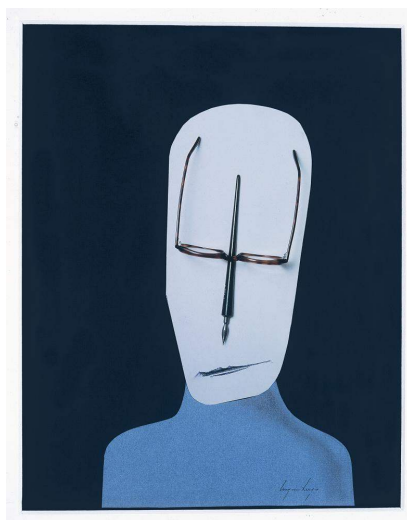


Fig.92 - **Cruzeiro Seixas**, *Autoretrato*, 1975.
Colagem e tinta-da-china s/papel, 273 x 215 mm.

A criação de elementos e de grandes planos que se interligam com uma enorme plasticidade metafórica foi uma constante na obra de Cruzeiro Seixas. De Magritte, importa ainda salientar a importância da imagem e do que deve ser visível e invisível na obra. Para Cruzeiro Seixas, o visível na imagem é tão importante como o oculto. Em *Autoretrato* (1975) [Fig.92], manifesta esta influência através da simplicidade e contraste de cor. Esta obra distingue-se pelo registo estilizado do traço e pela personificação da imagem, através da representação de uma armação de óculos e de uma caneta de tinta-da-china, que são os seus principais instrumentos de trabalho. Ainda dentro da mesma lógica do desenho anterior, o conjunto de três obras *S/título*, datadas dos anos 50 [Fig.93, Fig.94, Fig.95], foram desenhos e colagens de estudo para várias esculturas, com a mesma estilização, simplicidade de traço e contraste de cor entre forma e fundo.

Magritte, imbuído de um grande espírito inventivo, foi também responsável pelo desenvolvimento e implantação de vários tipos de colagem no meio dos artistas surrealistas da sua geração, através da sobreposição de formas dobradas, decorrentes directamente das qualidades físicas do papel, manipuladas à medida de cada obra para produzir efeitos visuais inovadores. Estas obras vão impulsionar a sua carreira na pintura, da qual podemos destacar os cenários de sonho e mistério, que apelam à imaginação e ao desejo de aspiração a uma nova realidade.

A amizade que Magritte manteve com André Breton e a influência das colagens de Max Ernst, levaram-no a realizar entre 1925 e 1927, antes de partir para a cidade de Paris, uma série de trinta colagens centradas nas técnicas dos *papiers collés*, guache e aguarela. Utilizou em muitas delas recortes de pautas musicais e produziu, em alguns casos, obras com a mesma composição em pintura e em colagem (Taylor, 2006, p.72).



Fig.93 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título (*estudo para escultura*), 1955.
Colagem s/cartolina, 248 x 179 mm.



Fig.94 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título (*estudo para escultura*), 1956.
Colagem e esferográfica s/papel,
250 x 180 mm.

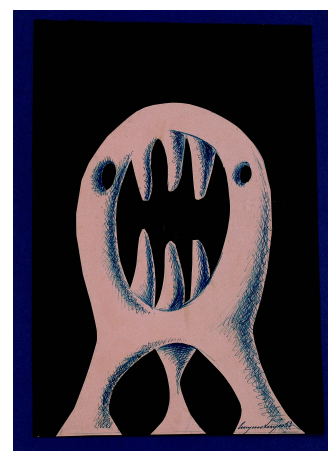


Fig.95 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título (*estudo para escultura*), 1953.
Colagem e esferográfica s/papel,
237 x 162 mm.

Magritte utilizou pela primeira vez a colagem no contexto do Surrealismo belga, na obra de 1926, *Le jockey perdu* [Fig.95]. Esta foi a primeira de uma série de colagens que realizou neste período, carregadas de carga poética e um forte cariz cenográfico e teatral, dado pela representação de *bilboquets* (modelos e bonecos) que simulam árvores preenchidas por pautas musicais, em jeito de tributo ao compositor e pianista Mesens (1903-1971). Segundo a descrição de Suzi Gablick:

(...) The Jockey is situated in a forest of three whose trunks resemble giant balusters, similar to those used to support a stair rail or a parapet coping. Or, equally, they could be said to resemble turned wooden table legs or magnified chess pieces. In his collages, he often used a similar structure, cutting the balusters out of printed music (Gablick, 1970, p.26).

Nas obras de Magritte, a sobreposição da poesia sobre a pintura e colagem, teve a sua origem na descoberta das obras de De Chirico, que tiveram um efeito verdadeiramente revolucionário no rumo da sua carreira. Além das colagens propriamente ditas, Magritte criou também algumas pinturas que pretendiam simular vários efeitos de colagem. Apesar de Cruzeiro Seixas ser um desenhador por excelência e ter criado poucas pinturas, sentiu-se impulsionado pelo discurso figurativo presente nas pinturas de Magritte, caracterizado por uma simplicidade omnipresente, nunca esquecendo os horizontes longínquos e distantes, com grandes diferenças de plano e alto contraste na cor e luz.

Tal como podemos ver em algumas das suas obras, assim como nos trabalhos de Giorgio De Chirico, Magritte nunca apresentou os rostos humanos de forma fidedigna. Também como De Chirico, foi adepto da representação de contornos fechados e do colorido toldado, onde as figuras não apresentam qualquer expressão e, em alguns casos, têm mesmo uma aparente semelhança com bonecos articulados (Gablick, 1970, p.27).

A obra *Le Bon Temps* (1926) [Fig.97], enquadra-se num conjunto de colagens que Magritte desenvolveu na década de 20 do séc. XX onde, mais uma vez, se notabiliza pela representação de figuras sem expressão ou qualquer tipo de emotividade, remetendo a expressividade para elementos paralelos, ainda que essenciais em toda a composição, como a pauta musical que ocupa um plano de destaque.



Fig.96 - **René Magritte**, *Le jockey perdu*, 1926.
Colagem s/papel, 395 x 540 mm.

As obras de Seixas apresentam algumas semelhanças as que acabamos como as que de descrever.

Analisando a obra, *Do Encontro* (1958) [Fig.98] de Cruzeiro Seixas, os rostos apresentam-se e cruzam-se de forma estilizada, sem expressão, onde a diferença cromática define a forma dos rostos e a fronteira entre forma e fundo, como na obra de Magritte, *Le Bon Temps* [Fig.97]; em ambos os casos, não existe qualquer linha ou traço de contorno para a definição das figuras.

Artistas como Magritte, Tanguy, Miró e Ernst desenvolveram durante os anos 20, um tipo de colagem de carácter pictórico. Como já se referiu, Magritte, quando iniciou o seu percurso no Surrealismo e desenvolveu as primeiras colagens, sofreu várias influências, especialmente das colagens de Max Ernst e da pintura metafísica de Giorgio De Chirico, caracterizada pela criação de mundos ambíguos e horizontes urbanos.

As referências artísticas de Cruzeiro Seixas passam também pelas obras de De Chirico, de quem retirou ideias e conceitos, nomeadamente ao nível do carácter cenográfico e teatral utilizado nas suas composições. Segundo Gablik, “What fascinated painters like Max Ernst, Magritte and Yves Tanguy – each of whom has acknowledged a debt to De Chirico – was the unprecedented mystery” (Gablik, 1970, p.68).



Fig.98 - **Cruzeiro Seixas**, *Do encontro*, 1958.
Colagem s/cartolina, 270 x 210 mm.



Fig.97 - **René Magritte**, *Le Bon Temps*, 1926.
Lápis de cera, lápis e colagem s/papel, 296 x 417 mm.

Alguns dos cenários de Magritte são fortemente teatralizados, encenados e muito preparados, num jogo de elementos que eram enfatizados em muitas das suas pinturas e (ou) colagens. O significado das mensagens que transmitia fazia parte de toda esta cenografia visual, compostas por paisagens, onde a expressividade era remetida sobretudo a elementos iconográficos, como símbolos musicais, personagens e elementos naturais.

5.3.1 Influência da pintura metafísica de Chirico

Os cenários criados por Cruzeiro Seixas, de vastas paisagens e horizontes perdidos no infinito, alheados de significado e lógica e preenchidos por um vazio e mistério, remetem para a pintura metafísica presente nas telas de Giorgio De Chirico (1888-1978), principalmente as da sua primeira fase. Embora não pertença ao movimento surrealista e tenha iniciado o seu trajecto muito antes, De Chirico foi, juntamente com Pablo Picasso, uma das personalidades mais importantes do ponto de vista artístico para Cruzeiro Seixas. Criador da denominada *Pintura Metafísica*, realizou em Florença os primeiros quadros, em 1911, ainda antes da I Guerra Mundial. Estes, caracterizam-se por serem detentores de uma profunda raiz romântica e nostálgica, onde a realidade é ultrapassada pela imaterialidade do tempo e pelas forças invisíveis que emanam do universo. Mudou-se depois para a cidade de Paris, ainda nesse ano, a 14 de Julho de 1911 onde, mais tarde, se integrou no meio artístico mais influente (Lista, 1991, p.55).

Em Paris, realizou algumas exposições importantes, nomeadamente em 1912 no *Salon d'Automne*, por intermédio de Pierre Laprade, e na exposição dos *Indépendants*, chamando rapidamente a atenção dos principais artistas da época como Pablo Picasso, Paul Guillaume, ou Max Jacob (Lista, 1991, p.65).

A influência de De Chirico para o Surrealismo, não aconteceu exclusivamente no âmbito da pintura, estendendo-se também à colagem, já que, segundo Diane Waldman, “Equally important to the surrealists was de Chirico’s collage like juxtaposition of objects. Unlike the Cubists, who employed everyday objects arranged in a relatively flat space, de Chirico compressed objects of different dimensions into a disjunctive space” (Waldman, 1992, p.60).

As suas pinturas destacam-se pelo forte carácter paisagístico, carregadas de um silêncio intenso que é capaz de produzir emoções profundas e que, pela sua distorção temporal, nos transportam facilmente para uma outra realidade. O seu trabalho em pintura adquiriu maior projecção durante o Surrealismo. As pinturas denotam uma forte consciência conceptual, de carácter filosófico o que, segundo Maurice Raynal “Il est normal que l’on retrouve dans cette terminologie l’écho des préoccupations philosophiques de Chirico, fortement marqué de lectures de Nietzsche, Weininger, et surtout Schopenhauer (L’Essai sur les Appartions)” (Raynal et al., 1950, p.107).

Encontramos paralelismo nas paisagens de Cruzeiro Seixas, que atribuía grande importância à cenografia das paisagens que criava, quase sempre compostas por cenários obscuros, algo negras, envoltas num jogo entre a luz e a sombra. Nas conversas que tivemos acerca da sua obra, o artista manifestou uma profunda admiração e fascínio pela obra de De Chirico, reconhecendo esta influência no seu trabalho e recordando as viagens que efectuou por Itália e a amizade que com ele manteve.³⁹

Ao contrário de Cruzeiro Seixas, que esculpia através do desenho formas que oscilavam entre figuras humanas e animais difíceis de distinguir, De Chirico optou por uma representação mais panorâmica, com fundos arquitectónicos compostos por colunas, torres, praças, monumentos neoclássicos e chaminés de fábricas que constroem, paradoxalmente, espaços vazios e misteriosos. Tal como nas obras de De Chirico, as personagens das figuras representadas por Cruzeiro Seixas são difíceis de descortinar e de distinguir, como sublinha Rui Mário Gonçalves “(...) Nunca representa, senão excepcionalmente, um rosto humano verídico, tal como o seu admirado Giorgio de Chirico. Com este pintor metafísico pode também relacionar-se Cruzeiro Seixas no seu respeito pelos contornos fechados e pelo colorido toldado, sem carga sensual” (Gonçalves, 2001, p.13). Grande parte dos objectos colocados nas suas obras, permitem aceder a uma nova experiência, tornando-se enigmáticos e estranhos, principalmente através do seu isolamento, tendo sido retirados do seu local original e colocados em locais inesperados. Isso é bem visível na obra *The Song of Love* (1914) [Fig.99]⁴⁰, onde a composição é feita por objectos totalmente diferentes, combinando a cabeça de uma estátua de Apolo Belvedere, uma luva de cirurgião, uma bola verde, com um cenário envolvente e arquitectónico que suscita uma profunda sensação de irracionalidade (Gablick, 1970, p.69).

39 Informações recolhidas na entrevista efectuada junto de Cruzeiro Seixas em 6 de Dezembro de 2013.

40 Ver obra em anexo em suporte digital

Todo o conjunto da sua obra mostra uma elevação que não estava ao alcance de praticamente nenhum artista da sua geração. As suas pinturas mostram um microcosmos da sua extraordinária independência de espírito, que absorvia tudo dentro de um mesmo espaço mental⁴¹

(Joppolo, 1981,p.90). Muitas das obras e cenários criados pelos dois artistas manifestam uma enorme carga de solidão e melancolia, onde o jogo da luz e das sombras foi particularmente importante, estabelecendo essa carga de magia e surrealidade. Os cenários criados por De Chirico são porventura mais intensos do ponto de vista cromático, devido ao contraste de luz e sombras que estruturam toda a sua conduta visual, enquadrando as composições num cenário quatrocentista composto por edifícios usualmente caracterizados por grandes arcadas e praças que, do ponto de vista perspectico, encaminham o olhar para um elemento central colocado no eixo de toda a composição. A obra *Enigma of a Day* (1914) [Fig.100] é dos seus trabalhos mais emblemáticos e que atestam de todo o que foi dito anteriormente.



Fig.100- **Di Chirico**, *Enigma of a Day*, 1914.
Pintura a óleo s/tela.

Contudo, apesar das evidentes diferenças, é igualmente notório um paralelismo conceptual e metafísico entre as obras destes dois artistas, sendo ambos impulsionados fortemente pela procura do jogo e composição entre planos e figuras ou objectos.

Nas obras de Cruzeiro Seixas, é raro encontrar a descrição de cidades e ambientes urbanos, sendo mais recorrente essa presença nos poemas do que nos desenhos e colagens. A representação de cenários que mergulham em horizontes infinitos, aproximam-se igualmente das obras de Yves Tanguy (1900-1955) e de Salvador Dali (1904-1988). A pintura metafísica de De Chirico foi uma referência para muitos artistas europeus, inclusivamente para Tanguy, sendo no panorama do universo surrealista uma inspiração para vários pintores consagrados como Magritte ou Max Ernst, através da perspectiva e visão que assumiu desde muito cedo nos cenários que idealizou (Gablick, 1970, p.68).

41 Tradução Pedro Oliveira

Nos cenários criados por Yves Tanguy, embora não esteja presente o profundo silêncio contemplativo das obras de De Chirico, é notória a presença de um espaço de ternura, ao mesmo tempo pleno e vazio, onde tudo flutua em estratos horizontais semi-transparentes que propiciam o voo onírico. Desses voos, ficam resíduos, como as pedras roladas deixadas na praia pelas ondas do mar. É disso exemplo a obra *The Wish* (1949) (1927) [Fig.101], composta por um cenário desértico e cinzento habitado por um conjunto de estranhas formas, num horizonte sombrio e nublado que remete para um espaço de introspecção e solidão. Apesar da maioria das suas obras serem pinturas de paisagens, Tanguy integrou a colagem na pintura a óleo entre 1925 e 1926. Algumas pinturas criadas em 1926, continham vários papéis colados na tela. A nível temático, o facto de, a par de Seixas, também ele ter sido alistado na marinha mercante e ter realizado algumas viagens por África (1930-1931), pode ter sido uma influência para alguns dos cenários criados, marcados pelas paisagens deslumbrantes, de praias desertas, das pedras e natureza envolvente preenchidas por uma forte intensidade de luz (Marchesseau, 1973, p.13).

A obra *Extinction of Useless Lights* (1927) [Fig.102]⁴², manifesta esse carácter cenográfico e inóspito, onde a plasticidade das figuras representadas assumem um forte carácter metamórfico, tão comum nas obras de Cruzeiro.



Fig.101 - Yves Tanguy, *The Wish*, 1949.
Óleo na tela, 360 x 280 mm.

42 Ver obra em anexo em suporte digital

No conjunto destas e de outras obras de Tanguy, encontramos muitos pontos em comum com o trabalho de Cruzeiro Seixas, em especial na representação de cenários com horizontes longínquos, marcados pela ambiguidade e na relação entre planos, caracterizados por um jogo de luz e cor. Em ambos, a destruição, a melancolia e a tristeza são algumas das palavras que mais facilmente podemos utilizar para classificar e identificar os cenários e as figuras que se modelam e transformam em formas estranhas e por vezes irreconhecíveis.

Do conjunto de artistas que foram referência para Cruzeiro Seixas, não podemos esquecer a importância de Salvador Dali. Na corrente surrealista, este artista introduziu uma forte componente metamórfica nos seus desenhos, onde os elementos e objectos são moldados em outras formas. Aspectos como a sensibilidade e o erotismo, com a presença do feminino, estiveram igualmente patentes no conjunto das suas criações, usualmente descritivas de universos paralelos, de cenários intensos e misteriosos, mergulhados por estranhas figuras e objectos que se moldam e transformam. Em alguns trabalhos de Cruzeiro Seixas, é facilmente perceptível essa influência conceptual de Dali. A obra *Do espelho Maelstrong* (1953) [Fig.103] manifesta essa identidade, se a compararmos com algumas das pinturas de Dali, como por exemplo *The First days of spring* (1929) [Fig.104]⁴³. Em ambas as obras, as figuras representadas apresentam traços leves e suavemente ondulados e também em ambas existe uma forte noção de perspectiva, encerrada por uma linha do horizonte que se modela e transforma à medida dos mais íntimos sonhos e desejos. Importa destacar esta pintura, o facto de ter representado um ponto de viragem na carreira de Dali, ao denotar uma maior confiança em relação a pinturas de anos anteriores. Uma das maiores novidades, foi a forma como o artista conseguiu empregar tudo o que apreendeu acerca das teorias da psicanálise e encontrar símbolos e elementos visuais que projectassem essas ideias. Nesta e em outras obras que se seguiram, é notório um dos seus traços mais característicos, o cenário visual que se baseia na sensação de imensidão e vazio das obras de De Chirico (Ades, 1982, p.70).



Fig.103 - **Cruzeiro Seixas**, *Do espelho Maelstrong*, 1958. Desenho a tinta-da-china e guache s/papel vegetal e cartão, 236 x 206 mm.



Fig.104 - **Salvador Dali**, *The first days of spring*, 1929. Óleo s/tela, 495 x 640 mm.

43 (...) Dali constructs a deep empty landscape filled with strongly lit objects and personages – including “matter” in the form of photographs. Dali described the painting as a “versatile erotic delirium” (Taylor, 2006, p.71).

A propósito dos vários ensaios acerca da psicanálise estudados por Dali, Narcissus Finkelstein faz a seguinte análise:

Dali often claimed in later years that since the early 1920's, he had been closely acquainted with Freud's The Interpretation of Dreams and other psychoanalytic essays; but this was not quite borne out by his writings in the years 1927-9. In his early essays (1927-early 1928), the word "subconscious" does come up now and then, but only in a noncommittal manner (he refers to a "poetic transposition brought about by the purest subconscious": people are "subconsciously affected" by his works, and so on) (Finkelstein, 1996, p.90).

Para além dos artistas mencionados anteriormente, uma das suas maiores influências emergiu fora do espectro surrealista, através do forte carácter metamórfico projectado nas formas humanas que suavemente se modelam e se transformam, irmanadas, e que transcendem a simples figuração humana ou animal, patente em algumas obras de Pablo Picasso. Embora seja uma das referências do Cubismo, Picasso foi um exemplo para o Surrealismo, para além de ele próprio, em determinado momento da sua carreira, ter tido influências surrealistas. Como podemos observar, por exemplo, na obra *On the Beach* (1937) [Fig.105], existe um sentido metamórfico e plástico que caracteriza as figuras, que por sua vez são enquadradas num espaço onde a noção de perspectiva é fundamental, através da presença vinculada da linha do horizonte. A importância do enquadramento dos planos e da perspectiva é igualmente visível em muitas das obras de Cruzeiro Seixas.

Para Cruzeiro Seixas, este conjunto de artistas foi um importante contributo para a evolução da sua carreira como artista. Contudo, na sua opinião, essa influência não ficou restringida a uma mera influência artística e plástica, já que, na entrevista que nos concedeu, considera que artistas como Magritte, Jean Arp, De Chirico e Max Ernst foram mais do que artistas, foram portadores de uma nova visão sobre o mundo e exerceram um papel verdadeiramente revolucionário para um novo paradigma social, de valores e ideais.



Fig.105 - **Pablo Picasso**, *On the Beach (La baignade)*, 1937.
Pintura a óleo, lápis, giz s/tela, 1291 x 1940 mm.

5.4 A colagem como expressão poética

Como temos vindo a afirmar, ao longo de mais de quatro décadas, Cruzeiro Seixas desenvolveu um extenso e diversificado trabalho no campo da colagem e do desenho, trabalho que constitui um espólio valioso e uma referência para o presente e para o futuro da arte contemporânea nacional. Poeta, pintor, desenhador, encarava a vertente da escrita e da poesia como uma faceta fundamental da sua essência enquanto ser humano e artista. A força da escrita ainda ganhou mais peso na sua personalidade artística com a adesão à corrente surrealista de Breton. Com esse espírito, facilmente transportou para o campo das artes plásticas a sua visão e perspectiva poética sobre a vida e os sonhos, desejos e profundas fantasias. Aí, sentia-se completamente livre de condicionalismos e de preconceitos, encarando o desenho como uma necessidade de expressão natural e diária. Os inúmeros desenhos e colagens criadas ao longo da sua vida, manifestam esse desejo, essa força da poesia como principal veículo de expressão, em cada traço, figura, recorte ou paisagem que desenhava. Num período de tantos condicionalismos e preconceitos, Cruzeiro Seixas conseguiu esquecer tudo o que o rodeava e viver, tal como o próprio Surrealismo ditava, na intemporalidade do sonho, aspirando a uma sociedade mais pura. Ambicionava viver numa sociedade sem ideias pré-concebidas, medos e receios do risco, onde o despojamento e a pureza da ligação humana à natureza prevalecessem, em detrimento da superficialidade presente nas sociedades europeias.

Ao longo deste capítulo, é importante conhecer o percurso artístico de Cruzeiro Seixas, salientando os momentos mais marcantes do mesmo. Desta forma, será mais fácil adquirir uma visão global do seu trabalho e do pioneirismo a que está associada grande parte da sua obra, apesar das influências a que naturalmente foi sujeito, principalmente no início da sua carreira. Sendo fiel ao Surrealismo figurativo, explorou diferentes temáticas, que reflectiam sobretudo momentos de passagem, da sua visão sobre o universo circundante. O seu registo ia muito para além do que era imediatamente visível, indo ao encontro do seu próprio limite, onde real e imaginário se confundem e fazem parte de uma mesma realidade. Os seus múltiplos desenhos de paisagens inóspitas e de vazio transmitem um conjunto de sensações impossíveis de ignorar e que segundo Lima de Freitas “Uma óptica angustiante caracteriza os abismos oníricos de Cruzeiro Seixas. Mundo larvar, distorcido, nocturno, que o negro e o branco definem com uma precisão calculada de modo a provocar em nós a expectativa, a receptividade ao mistério” (Freitas, 1989, s/p).

“A fauna e a flora do surrealismo são inconfessáveis”, disse Breton (Breton, 1924, s/p). Esta citação exemplifica a ligação e a riqueza imaginária da criação plástica de Cruzeiro Seixas, patente nas suas pinturas, desenhos e colagens, através de um sentimento de despojamento formal em relação aos elementos criados. Todavia, quando Seixas iniciava uma obra, raramente tinha uma ideia estruturada do que iria fazer. Segundo o próprio “Quando começo a trabalhar, muito raramente tenho uma ideia nítida do que vou fazer” (Gonçalves *apud* Seixas, 2005, p.5).

Nas suas colagens, a sensualidade expressa através da nudez funciona como um espaço de encenação e metamorfose, expressa através de corpos distorcidos, imbricados uns nos outros, alongados e assimétricos. Ali, o sexo e o erotismo são encarados como uma força libertadora e de criação. Parte das suas obras resultam assim, de um conjunto de elementos, de seres vivos sujeitos a transformações, sendo a metamorfose o seu universo plástico. Os peixes são a face de alguém, os cabelos são chamas, as pernas e os pés pertencem a outros seres, existindo uma mescla entre o universo humano e a natureza. Esta constante representação de figuras estranhas e híbridas nos seus registos, despertam múltiplas interrogações. Que monstros, que demónios, que medos ancestrais, que fantasmas da nossa fome de ser? (Freitas, 1989, s/p).

A sua obra atravessa um universo infinito de emoções que transmite fortes sensações e sentimentos, onde o desenho não fica reduzido exclusivamente a uma composição plástica, mas é encarado como uma metáfora dos seus sonhos, obsessões, cóleras, temores e desejos, transformando-se em poema e mensagem para o espectador, como um feixe de metáforas entrelaçadas.

Em algumas obras, está patente um jogo de teatralidade, de movimentos e posturas das figuras representadas. Em *S/título* (1970) [Fig.106], observamos uma lenta e suave combinação de formas aritmadas e assimétricas onde tudo acontece naturalmente, sem qualquer ordem estabelecida, onde as figuras humanas serpenteadamente se modelam e transformam em braços ou pernas de animais.

De acordo com António Barahona, os desenhos de Cruzeiro Seixas são:

“Maior que todas as janelas” é qualquer desenho de Cruzeiro Seixas, de onde se avistam as paisagens mais recônditas, lentas, e, sobretudo enigmáticas, mas de um desconhecido que nos é interior, de raiz e de rumor; e opera-se o milagre da identificação, o único que permite encarar o objecto, neste caso, a obra de Cruzeiro Seixas, como uma continuação do nosso corpo. Através da pele e de olhos fechados divisa-se a outra realidade, ou melhor, a surrealidade virgem do pensamento a despertar em cidade de suportar o peso do mundo e simultâneamente, sacudi-lo numa última tentativa, sempre repetida e considerada primeira, de fazê-lo flutuar no espírito. “Poesia, Amor, Liberdade”, eis a navegação trina que sulca os sete mares e nos convida a enfrentar as tempestades. Os desenhos de Cruzeiro Seixas imprimem-se na nossa carne, como tatuagens (Barahona, 1989, p.53).⁴⁴

44 In JL, 11 de Dezembro 1984.



Fig.106 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, 1970.
Aquarela, colagem e tinta-da-china s/papel, 495 x 345 mm.

5.4.1 A metamorfose

Cruzeiro Seixas é um artista que se distingue dos demais por ser detentor de uma visão multidimensional sobre as artes, em especial do desenho, tendo a excepcional capacidade de converter e transformar a palavra metamorfose em imagens.

Esta base conceptual, com que desenvolveu todo o seu trabalho criativo foi encaminhada para uma dupla abordagem. Numa primeira fase, uma forte carga figurativa incorporava a maioria do seu trabalho, seguida de uma componente abstracta que desenvolveu sobretudo no final da década de 50 e que foi ampliada durante os anos 60. Do início desta década, sobretudo após o seu regresso de Angola para Portugal, nota-se uma enorme evolução no seu trabalho, quer na vertente de desenho como na vertente de colagem, tendo o artista produzido inúmeras colagens numa vertente bidimensional e numa componente de *assemblage*, através da colagem de objectos que ia recolhendo nas suas viagens e no quotidiano. A representação da natureza e da sua ligação com o homem, foram os seus temas de predilecção e foram essenciais para o desenvolvimento de uma componente metamórfica sem limites. Estas obras foram sempre sublinhadas com uma doce subtileza e sensualidade.

Todo os temas que podiam ser pretexto para representação artística reflectiam a exploração dos sonhos, fantasias e desejos de Cruzeiro Seixas. As suas obras manifestam as mais profundas vivências, decorridas em Portugal e em África. As figuras criadas não tinham destinatário específico, podiam ser o rosto e os sonhos de alguém ou o rosto de ninguém. A forma espontânea e automática que via na arte durante estas duas décadas, foi essencial para a projecção da sua obra. O desenho e a colagem conviviam lado a lado e eram conceptualizadas de forma bipartida, sendo a criação de uma colagem, por vezes, o resultado de um desenho, com o automatismo a ser a base estrutural do processo criativo.

O conceito de metamorfose é o elemento-chave que estabeleceu uma coerência em toda a sua obra, associado a uma forte vertente de automatismo e acaso criativo. Segundo a opinião de Maria João Fernandes, “Deslumbramo-nos com o espectáculo de um mundo em eterna metamorfose, que não é um espelho do real conhecido, mas do seu avesso desconhecido, com o movimento de uma simbiose entre todos os reinos e as suas criaturas, onde nada parece, nunca, ter uma forma definitiva” (Fernandes, 1999, p.5). Contudo, ainda que estes factores sejam determinantes, o seu discurso criativo não é consensual, já que, segundo as suas próprias afirmações, encontradas nos seus *scrapbooks*, o carácter de automatismo, é por vezes meramente ilusório e preparatório para algo mais programático. Como tivemos oportunidade de descobrir, todos esses elementos são uma natural consequência das suas experiências constituindo provavelmente a sua principal bagagem para o acto de criação artística. Nas suas obras, estão sobretudo subjacentes factores emocionais, com profunda consciência. Em relação a esse propósito, Cruzeiro Seixas afirma, num dos seus *scrapbooks* inéditos:

(...) por vezes parece-me que o que desenho e pinto nada tem a ver com a imaginação. Por certo ela não é tão automática e veloz; o que faço não é imaginação. Mas reflexo da minha experiência. A imaginação é o avesso do acto de pensar, e tanto quanto se podem dizer enormidades destas, jamais penso o que desenho e pinto. A palavra que talvez fosse definidora era automatismo, mas isso pareceria a muitos tentativa de entrada na sua area, ciosamente reservada. Na verdade não há qualquer diálogo de C.S. com C.S., de C.S. com a imaginação, de C.S. com a sua experiência, de C.S. com a cultura etc etc. Não ha tempo para estabelecer dialogo. Só os outros me interessam de uma maneira geral, não a cultura com o seu cortejo infinito de filosofias, e de admiraveis autores de toda a espécie (Seixas, scrapbook nº11, p.85).



Fig.107 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*. s/data.
Colagem e tinta-da-china s/papel, 275 x 370 mm.

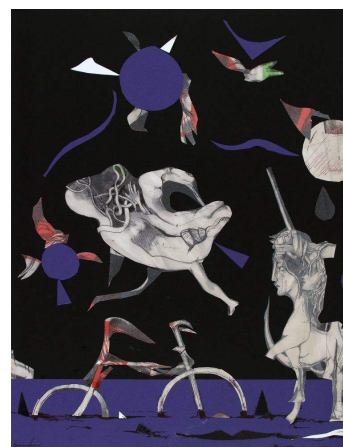


Fig.108 - **Cruzeiro Seixas**, *Grupo Conduzindo o mar ao seu definitivo lugar*, s/data.
Aguarela, colagem e tinta-da-china s/papel, 815 x 665 mm.

Como veremos, neste período e nas décadas seguintes, o conceito de identidade irá ser fundamental para definir e descrever todo o conjunto das obras de Cruzeiro Seixas, mesmo tendo em conta a evolução de técnicas e temas ao longo das décadas. A coerência nos seus desenhos e colagens, principalmente durante a década de 50 e 60, marcam-no definitivamente como um desenhador por excelência que não encontrou paralelo na geração surrealista nacional.

O espaço para a surpresa e para o acaso criativo também se reflectiu nas colagens desenvolvidas nesta fase, onde usava todo o tipo de elementos: cartões, papéis, jornais e outros objectos e materiais que ia recolhendo no dia a dia ou que tinha trazido das suas viagens em África. No conjunto das suas composições neste período, o espaço da colagem não fica meramente restrita a um suporte técnico de criação artística, mas sobressai como um elemento essencial de representação e expressão artística, permitindo transformar uma determinada realidade através do corte, recorte e colagem e integrá-la noutra totalmente distinta.

Cruzeiro Seixas teve oportunidade de explorar essa consciência metamórfica de diferentes formas, sempre com uma harmonia e suavidade contagiantes, especialmente na relação que estabelecia nos seus desenhos entre a figura do homem e a natureza. Isso é bem patente em *S/título* (s/data) [Fig.106], onde sobre um fundo preto, vemos a estrutura de bustos em perfil num frente a frente, salientando a importante relação entre homem e mulher sobre uma paisagem nocturna, reflectindo num intenso luar uma doce e terna suavidade. A obra é complementada por alguns fragmentos coloridos que sobrevoam e ressalvam toda a sua envolvência. A representação da Lua deve ser referido como um dos elementos simbólicos mais relevantes deste desenho e de muitas outras obras onde também está presente. O seu significado neste desenho assume uma dupla faceta, quer como símbolo dos elementos nocturnos, dos períodos e ciclos do ano, associado ao sonho e ao subconsciente, ou associado à paixão e ao romance, que resulta da dualidade entre homem e mulher.⁴⁵

⁴⁵ Ver, Chevalier; Gheerbrant, 1969.



Fig.109 - **Cruzeiro Seixas**, *História das figuras só com uma asa*, 1970.
Colagem, grafite e tinta-da-china s/papel, 348 x 499 mm.

Na composição desta obra, e de outras de carácter paisagístico, como em *História das figuras só com uma asa*, (1970), a linha do horizonte assume um profundo carácter estrutural e metafóricamente iconográfico sendo, quase sempre longínqua e baixa, como se a vista pairasse sobre a planície limitada pelas falésias, o mar, o deserto e o céu, abrangendo os quatro elementos, sobretudo com a presença constante do fogo, que simboliza a acção humana e o poder que às vezes se torna incontrollável (Gonçalves, 2007, p.22).

Ainda a propósito do registo desta linha, Rui Mário Gonçalves acrescenta, “Conceptualmente, esta linha é adoptada sem corpo pelos géometras para indicar a fronteira entre as partes altas e as baixas do espaço real” (Gonçalves, 2007, p.10).

A representação em desenho de horizontes a perder de vista de forma quase infinita, recordam certos momentos que Cruzeiro Seixas partilhou com amigos em muitos serões, nos extensos areais da Costa da Caparica e nas deslumbrantes paisagens africanas.⁴⁶

Todos estes cenários, de sonho, que podemos encontrar quase repetidamente, compostos por areais a perder de vista contrapostos a fundos escuros, algo negros, transpõem-nos rapidamente para o campo do metafísico, para um limbo que combina a realidade das paisagens que marcam momentos da sua vida, com uma nova realidade, de sonhos, fantasias e ilusões. Através da ocultação-desocultação, o artista experimenta a multiplicidade de sentidos da sua linguagem metafórica, capaz de tocar o desconhecido como de alterar o conhecido, enchendo de infinito o finito, tornando metafísica a sensualidade de esculturais corpos metamorfoseados, semi-humanos, semi-animalescos, de monstros e fantasmas que atormentam os seus sonhos (Gonçalves, 2000, p.12).

Das obras de Cruzeiro Seixas, importa salientar a importância e o simbolismo da luz, bem notória na obra *Grupo conduzindo o mar ao seu devido lugar* (s/data) [Fig.108], através da sua forte presença nos corpos representados, em contraste com o fundo escuro e negro da paisagem desértica e da representação de um horizonte de uma noite infinita. De acordo com Rui Mário Gonçalves “Nos desenhos figurativos de Cruzeiro Seixas, pode referir-se alguma explosão, mas é para melhor fazer sentir o imaterial espectáculo da luz, com a sua energia própria, bela e hipnotizante” (Gonçalves, 2007, p.12).

46 Informações recolhidas na entrevista efectuada junto de Cruzeiro Seixas em 6 de Dezembro de 2013.

Podemos encontrar um conjunto de elementos reluzentes e dinâmicos dispersos pela paisagem inóspita e negra, que vagueiam pela planície coberta por um céu negro e escuro. A nível temático, “Os seus desenhos à pena são rumores de catástrofes, naufrágios, corpos transfigurados, visões, sombras projectadas nas areias do deserto, paisagens de desolação, ternura e crueldade, o humor negro de situações externas, algo boscheanas”⁴⁷ (Freitas *apud* Gonçalves, 1977, s/p).

5.4.2 *Dépaysement* poético de Cruzeiro Seixas

Encontramos em Cruzeiro Seixas, tal como em outros artistas da sua geração, inúmeras colagens onde foi frequente o uso de um efeito de *dépaysement*. No seu caso particular, este efeito distinguiu-se do usado pela maioria dos artistas que recorriam à fotografia, recorte e montagem fotográfica, não ficando restrito a esta forma de expressão. O artista conseguiu criar de forma pioneira um novo sentido de *dépaysement*, através do desenho a tinta-da-china e do uso da cor e do recorte de papeis e cartolinas em associação a imagens fotográficas. Ao contrário de artistas como Jorge Vieira, que usaram a fotografia subjacente a um forte sentido crítico e social decorrente do período vivido após a II Guerra Mundial, Cruzeiro Seixas procura a representação do sonho, da fantasia, com um profundo sentido metafísico de procura interior de uma nova realidade.

Grande parte dos desenhos e colagens que criou, nomeadamente nos anos 60 e 70, são constituídas quase inteiramente pela colagem de vários elementos totalmente distintos entre si, provenientes de diferentes origens – imagens de monumentos, borboletas, corpos, objectos – que são integrados com frequência em planícies vastas, com a presença da linha do horizonte longínqua.

“Tal como em Tanguy e Dalí, esse espaço infinito refere a incomensurabilidade do mundo inconsciente” (Gonçalves, 2007, p.18). Na Fundação Cupertino de Miranda, encontramos algumas obras emblemáticas, das quais destacamos *Cena da história de um país desconhecido* (1972) [Fig.110]. É uma colagem visualmente muito complexa por várias razões, com elementos oriundos de diferentes realidades, assumindo cada um diferentes funções no cenário convergindo num efeito de *dépaysement*. O fundo mantém todo o carácter metamórfico e simbólico das suas obras, onde o desenho figurativo das figuras humanas se transforma em formas ambíguas e estranhas sem conteúdo ou reconhecimento, vivendo apenas na realidade dos sonhos que Cruzeiro Seixas constrói e que habita nos seus sentimentos e emoções mais profundas.

47 In *Diário Popular*, 22 de Setembro 1977.



Fig.110 - **Cruzeiro Seixas**,
Cena da história de um país desconhecido, 1972.
Aguarela, colagem, guache e tinta-da-china s/papel,
282 x 255 mm.



Fig.111 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, 1961.
Colagem imagem s/papel, 245 x 320 mm.

Mas essas formas e sonhos que habitam e vivem constantemente no seu ser, são a essência do seu trabalho em todas as dimensões e testemunham uma ausência de temporalidade. Isso é patente, por exemplo, na obra agora referida, onde a imagem colada da representação dos dois santos é retirada do seu contexto e integrada no vazio espacial de um sonho, rodeada de figuras deformadas. Apesar de em grande parte das suas obras, a colagem ser integrada na maioria dos desenhos como um elemento complementar e de suporte importante na composição, em algumas obras a colagem assume-se como principal protagonista em detrimento do desenho a tinta-da-china, já que a grande maioria dos seus trabalhos, assentam sobretudo no uso destes materiais. Porém, quando o artista pretendia destacar o efeito de *dépaysement*, foi comum a utilização de fotografia, recorte e montagem fotográfica, não como elemento complementar e de suporte ao desenho, mas como elemento central de toda a composição.

A obra *S/título* [Fig.112], constituída por uma fotografia que representa o interior de um monumento, símbolo nacional, é marcante pela força da imagem e sentido de *dépaysement*. Sobre a imagem do interior da nave central da igreja do Mosteiro dos Jerónimos, gravitam um conjunto de diferentes elementos. Sendo esta uma criação plena de simbologia e significados, observamos na zona central da imagem, uma borboleta, símbolo de transformação. A forma como a imagem é usada e parcialmente ocultada com a sobreposição de certos elementos que apelam à fantasia e sensualidade, encontram certo paralelismo em algumas intervenções com colagem de Fernando de Azevedo,⁴⁸ que também fez uso da colagem usando como temática, imagens de monumentos nacionais.

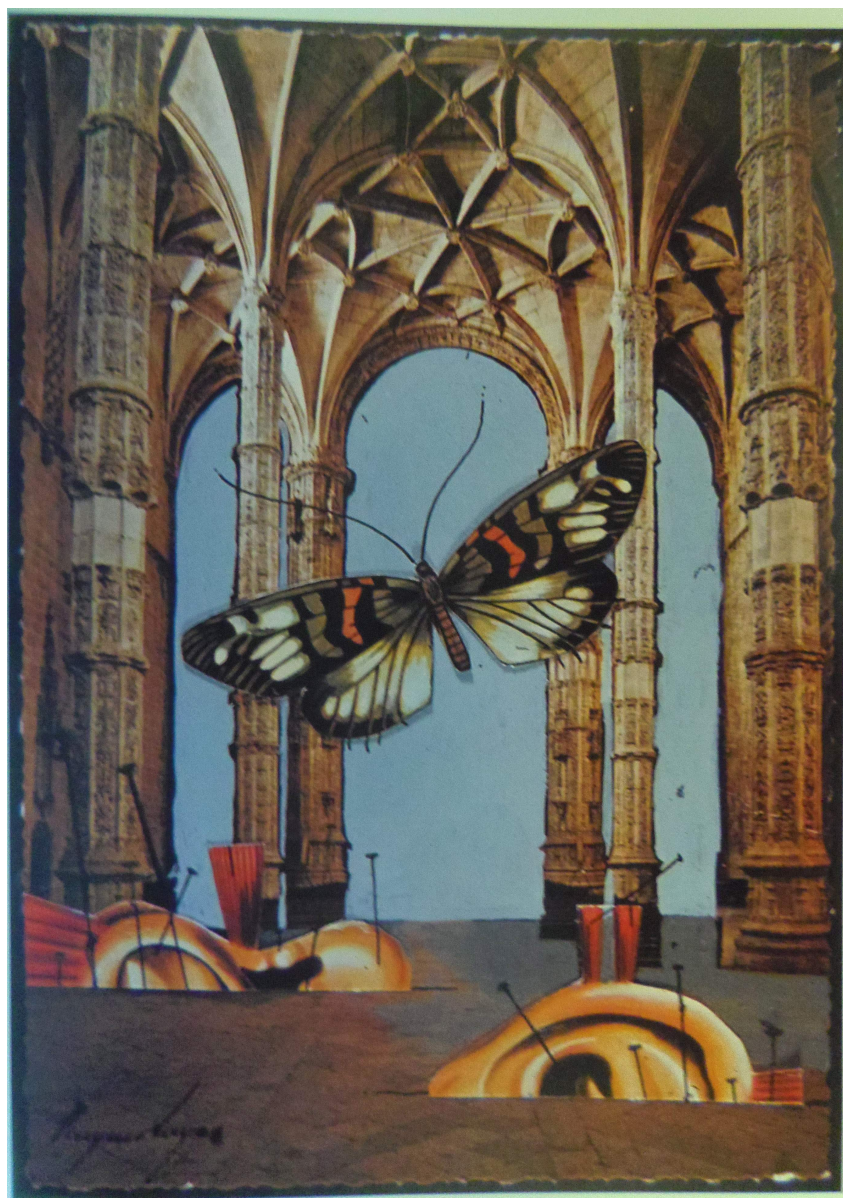


Fig.112 - Cruzeiro Seixas, *S/título, S/data*. Colagem .⁴⁹

⁴⁹ Fotografia - Pedro Oliveira da obra, Freitas, 1989.

5.4.3 Poesia, sensualidade e metamorfose na colagem

A poesia é para Cruzeiro Seixas uma linguagem essencial na sua vida, estendendo-se a todas as formas expressivas, desde a escrita, o desenho, a colagem ou a pintura. Ela adquiriu para si um significado filosófico aliado ao conceito de total liberdade que sempre reivindicou desde a juventude. Tal como o próprio afirmou num dos seus inéditos *desaforismos*:

(...) a poesia é para mim como olhar uma flor... (...) do fundo da minha angustiosa liberdade afirmo que nada sei de técnicas e apenas vivo de adivinhação mágica das coisas... (...) abaixo da poesia colocaria o sexo e a própria liberdade. Sem poesia um e outro ficam longe da sua verdadeira grandeza... (...) tu és a minha eternidade...(Seixas, *scrapbook* nº 25, p.9).

A poesia na sua obra foi desde muito cedo, parte integrante de toda a sua prática artística, já que e de acordo com Maria João Fernandes, “Cruzeiro Seixas assumiu-se sempre, fundamentalmente, como poeta, neste momento, de um modo talvez mais eloquente quando nos apresenta um esplêndido livro, no qual dois registos, o da palavra e o da imagem, convivem, formando o discurso único da sua criação” (Fernandes, 1999, p.4).

O conceito de sensualidade era considerado por si como o elemento ideal para conjugar com a metamorfose, associando-os de modo intenso e dinâmico. Para Cruzeiro Seixas, o conceito de sensualidade era abrangente a ambos os sexos e extensível a toda a natureza e universo, dando a possibilidade de projectar no mais pequeno elemento da natureza, animal ou vegetal, os sonhos e fantasias. Esta profunda carga sexual, presente em todos os elementos, remete para o carácter poético e avassalador dos sentimentos e diferentes estados de espírito que viveu ao longo da carreira.

Um traço, um desenho, uma colagem, podiam ser tudo o que Cruzeiro Seixas tinha imaginado nos mais doces sonhos, ou serem o vazio que, por vezes, percorria o seu espírito e momentos de tristeza, desgostos e separações. A transformação desses momentos em palavras, desenhos e colagens mostra o quanto a arte é o seu mundo e como esse labor estava em constante mudança. No seu íntimo, permanecia a noção de intemporalidade, que tão bem defendia como um aspecto principal do Surrealismo e que estava irmanado com a mutação dos traços, dos cortes e recortes, das imagens que colava e montava. O espaço ocupado pelo campo poético, foi fundamental para preencher essa necessidade interior de representação e exteriorização dos seus sentimentos mais íntimos, guiando-nos pelos seus sonhos e fantasias, alegres mas igualmente tristes e negros.

Podemos concluir que a esmagadora maioria das obras de Cruzeiro Seixas, realizadas durante as décadas de 50 e 60, projectam um arrebatante espírito transformista, aliado a uma profunda sensualidade e luminosidade que irradia das figuras e do universo de elementos apresentados. A linguagem usada neste tipo de representação era por vezes demasiado hermética, detentora de um complexo jogo simbólico que as tornava ininteligíveis numa primeira análise.

Contudo, toda a sua obra apresenta um conceito metamórfico que é transversal e diferenciador, imbuído de uma intensidade que, a par da poesia que escrevia, reflectem as mais profundas vivências, sendo toda a componente plástica uma forma de exteriorização da sua poesia. Embora o nosso estudo se centre sobre o desenho e colagem, o artista produziu um grande número de pinturas, pelo que fazemos um preâmbulo acerca de duas pinturas em têmpera, com quase duas décadas de diferença entre si, mas que exemplificam a sagacidade e a facilidade de integração da colagem no processo de criação artístico, ao veicular uma nova forma de linguagem. Na pintura *A acusação injustificada* (1960) [Fig.113], a composição é dividida em dois diferentes planos. No primeiro plano, que serve de enquadramento para a pintura propriamente dita como se de uma moldura se tratasse, estão representadas formas onduladas e negras, algo perturbadoras e pesadas. Na pintura *Da multiplicidade do Vácuo* (1976)⁵⁰ [Fig.114], é intrigante a combinação de diferentes objectos na mesma composição e a ausência de figuras humanas ou animais. Talvez a ausência e silêncio que transpira deste cenário inóspito e de abandono, nos reporte directamente para o título da obra. Podemos constatar que, no conjunto dos desenhos e pinturas criados, a componente plástica foi fundamental, como uma necessidade de viver, onde as palavras que sentia se transmutavam para os traços das figuras desenhadas e coladas.

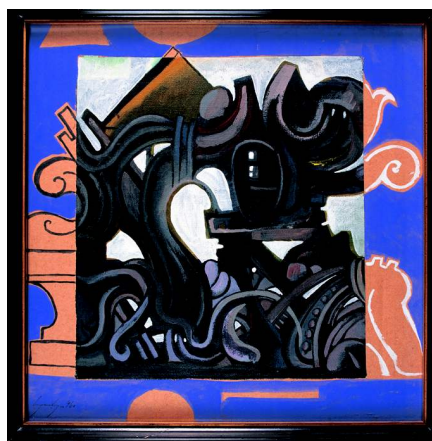


Fig.113 - **Cruzeiro Seixas**, *A acusação injustificada*, 1960.
Têmpera s/tela colada s/cartão intervencionado com
tinta-da-china e guache, 382 x 387 mm.

Cruzeiro Seixas desenhava os seus sentimentos, as suas ideias e as suas palavras, as que ecoavam a cada experiência, viagem e encontro com as culturas que conhecia, especialmente nas viagens por terras africanas.

Tal como Sarane Alexandrian afirma:

*Cruzeiro Seixas busca aprofundar a realidade por meio do sonho, eis porque o título de um de seus livros é “Hommage à la réalité”. Suas criações são sonhos dirigidos, quer dizer, sonhos que comportam uma parte de especulação intelectual. Sobretudo porque ele pratica o conhecimento pela alucinação provocada.*⁵¹



Fig.115 - **Cruzeiro Seixas**, *No dia a seguir ao nosso casamento*, 1967.
Guache e tinta-da-china sobre fotografia colada s/cartão, 277 x 365 mm.

Alguns dos seus desenhos apresentam um profundo carácter escultórico, pela tridimensionalidade de formas representadas, recordando algumas intervenções em escultura criadas no passado, nas quais os objectos e formas ganham vida ao personificarem um complexo conjunto de ideias e sentimentos, de tristeza e alegria, ou de melancolia e vivacidade, numa atmosfera sombria mergulhada no caos misterioso, no qual sobressai uma doce e terna sensualidade.

A obra *No dia a seguir ao nosso casamento* (1967) [Fig.115], reflecte todo um ambiente de ambiguidade e mistério, com a mutação de formas orgânicas que flutuam e caminham. Todo o desenho que perspectiva o cenário encerra uma luminosidade entre o fundo e as formas, que se distinguem de forma subtil e elegante. Apesar do fundo contemplar uma imagem de destruição e abandono, ele é contrastado por um conjunto de elementos que transmitem enorme vivacidade, fantasia e paixão.

⁵¹ Alexandrian, Sarane, *O Surrealismo de Cruzeiro Seixas*. Fonte on-line em: <http://www.triplov.com/surreal/cruzeiro-seixas-alexandrian.htm>.

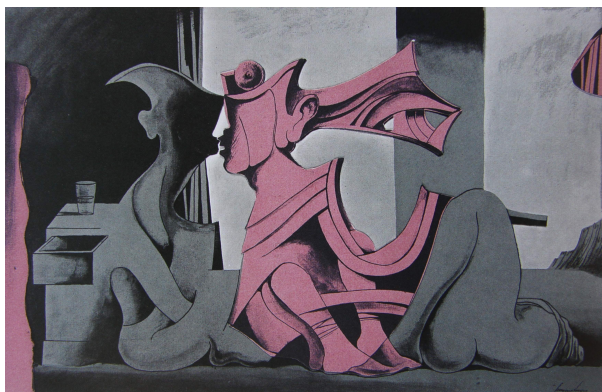


Fig. 116 - **Cruzeiro Seixas**, *O que resta da cidade*, 1965. Serigrafia intervencionada com colagem, 269 x 415 mm.



Fig. 117 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, 1970. Colagem em Caixa de luz, 275 x 350 x 110 mm.

O que resta da cidade (1965) [Fig.116], é muito impactante a nível sentimental ao, através de um enorme contraste cromático, transmitir uma forte intensidade emocional que se divide em duas formas apaixonadas que se unificam por um beijo, enquadradas num cenário de destruição, como o próprio título da obra sugere, cinzento e melancólico, mas de onde irradia um momento singular, de encontro e felicidade. Destacamos desta obra o apelo à paixão e a cumplicidade que emana da relação amorosa entre homem e mulher, figuras que se tocam e retocam em diferentes formas onduladas e penetrantes, de cores tristes e acinzentadas por um lado e vivas e sensuais por outro lado, ambas rodeadas pelo caos. Embora manifeste de forma errante esse romantismo e sensualidade em muitas das suas obras, segundo Rui-Mário Gonçalves, “Cruzeiro Seixas instaura um campo magnético de comunicabilidade intersubjectiva. Há nos seus desenhos celebrações de memórias e juramentos de amor. Há erotismo. Nunca há pornografia” (Gonçalves, 2007, p.22).

E ainda acrescenta:

O mundo humano imaginado por Cruzeiro Seixas revela a ligação vital que existe entre o amor carnal e o amor sublime. A seu propósito se poderá lembrar que Teixeira de Pascoaes foi certo, como muitas vezes o foi, quando afirmou que, de entre todos os homens, os poetas são os que estão simultaneamente mais próximos da animalidade e da divindade (Gonçalves, 2007, p.23).

Cruzeiro Seixas alimentava-se, em alguns momentos, do culto da tragédia e da tristeza para fazer sobressair o amor, como algo metafísico, que transcendia o tempo, o espaço e a matéria. A constante transformação em que decorria a vida de Cruzeiro Seixas andava lado a lado com um crescente desejo de viver novas emoções e de construir novas fantasias. Isso traduziu-se na experimentação de novas abordagens artísticas, materiais e técnicas. O conjunto das duas obras *Sem título*, de 1970 [Fig.117] e de 1969⁵²[Fig.118], manifestam essa necessidade, com uma abordagem à colagem que nos transporta para experiências desenvolvidas por Lourdes Castro, através da exploração da luz e sombras.

Apesar do vanguardismo de ambas as obras, a coerência no desenho é bem evidente, pelo uso de um traço estilizado e pela grande simplicidade de todos os elementos.

Como poeta que é, manteve ao longo da sua carreira a sua faceta poética entrelaçada com o desenho e colagem, tendo sempre continuado a criar outras obras com características similares, como por exemplo, já numa fase tardia da sua vida, nos anos 90, a obra “*Falsas Aparições*” a que alude *Kafka* (1995)⁵³ [Fig.119] pertencente à *Pervegaleria*, em Lisboa. Esta obra é brilhante na perspectiva simbólica de composição, entre o desenho de carácter metamórfico que o distinguiu como um excepcional desenhador e os instrumentos de trabalho que sempre utilizou para a prática do desenho.

5.4.4 Colagem Africana

Entre 1952 e 1964 Cruzeiro Seixas viaja e obtém vários empregos em Angola, e sendo um período particularmente enriquecedor em termos artísticos e pessoais, resultando na produção de um grande número de desenhos, colagens, esculturas e pinturas. A sua partida para África revelou-se um processo de descoberta interior, na busca de um continente esquecido pelos seus antepassados europeus. As viagens por Angola, efectuadas entre 1952 e 1958, fascinaram o pintor pela imensidão das distâncias, a noção de espaço, a intensidade das cores e da luz, a cultura tribal, iniciando uma colecção de arte nativa. Parte dessas viagens, percorridas através de trilhos e rotas complicadas e sinuosas, muitas pelo meio da lama e por incursões na selva, foram pretexto para a criação de alguns trabalhos de desenho e colagem, com recurso a objectos com as mais variadas formas, recolhidos pelos locais por onde ia passando. Estes objectos, mais tarde, incorporaram um enorme repositório para futuras obras, quer a nível de *assemblage* quer de colagem, exemplos que encontraremos adiante.

Apaixonado por África e pela sua especificidade cultural, Cruzeiro Seixas considerava que toda a envolvência e elementos presentes na natureza eram verdadeiras esculturas naturais, como se a natureza se exprimisse livremente, sem nenhum condicionalismo, através dos mais variados elementos que a definem, nas pedras, flores, folhas, árvores, conchas, rochas. A esse propósito Cruzeiro Seixas afirmou “Em África a paisagem olha-nos fixamente” (Wohl *apud* Seixas, 1975, p.14).

Observava tudo o que fazia parte deste novo mundo e da sua importância para o movimento surrealista, descrevendo da seguinte forma:

Quanto mais observo as danças, os rituais e os objectos dos povos ditos primitivos, as esculturas e as máscaras africanas, oceânicas e mexicanas, a arte como catarse, exorcismo ou festa libertadora, os mitos, as crenças e a simbologia das grandes civilizações antigas (egípcia, maia, azteca, inca, indiana e chinesa), mais reconheço a importância do Surrealismo como movimento capaz de fomentar a reaprendizagem do sentido original da vida, ao recuperar a energia, a emoção e a magia do instinto criador do homem (Gonçalves *apud* Seixas, 2004, p.10).

53 Ver obra em anexo em suporte digital

Cruzeiro Seixas vislumbra no continente africano um regresso às origens da civilização humana, à mais pura manifestação das artes, com o seu lado mágico e sonhador, como o último verdadeiro reduto surrealista.

Todo este universo natural, que descobriu em África, despertou-lhe uma enorme e renovada paixão, sendo fonte de inspiração para novas abordagens ao desenho e colagem, ao potenciar uma panóplia infinita de novas formas, cores, luzes e materiais à disposição. Achou nesse espaço natural e puro, a mais incondicional liberdade de expressão do verdadeiro objecto surrealista. Podemos substanciar um pouco do que foi dito e retirar algumas conclusões, através de algumas afirmações proferidas por Cruzeiro Seixas num dos seus *scrapbooks*:

(...) África é uma das poucas palavras que ainda hoje acorda em mim o imediato alvoroço da paixão... não sou dos que se interessaram por África quando já não era possível ignorar, quando estava na moda, quando devidendo[sic] a referir. Poemas, textos, pinturas, etc passaram em dado momento a dizer-se inspirados por África, quando já era irrepetível a transparência do encontro acontecido nos anos 20 com Matisse, Braque, Picasso... (Seixas, scrapbook nº 25, p.22).

Neste período criou uma série de obras e realizou duas exposições. A primeira exposição individual decorreu num cinema de Luanda. Essa exposição foi composta por quarenta e oito desenhos, sendo iniciada e acompanhada por um poema de Aimé Césaire que reportava à África do futuro. A segunda exposição foi composta principalmente por “objectos” e colagens, numa montagem que cobria todo o espaço de um palácio do séc. XVII. (Freitas, 1989, s/p). Este palácio não foi escolhido ao acaso, sendo o seu aspecto de quase abandono, sido particularmente assertivo, para o que se propunha. De acordo com a descrição de Cruzeiro Seixas:

Afinal o chão não levou areia: como aquilo é um velho palácio setecentista em ruínas descobri que por baixo de uma espessa camada de carvão e de lixo de toda a espécie havia um chão feito de tijolo, suficientemente gasto, quebrado e desnivelado para servir. Foi assim cuidadosamente varrido e pintado de vermelho. As paredes também completamente queimadas (mal) até à altura dos quadros para que as pessoas não pudessem como eu ficar mais maravilhadas com essas manchas e teias do que com os chamados quadros (Cesariny apud Seixas, 1967, s/p).

A exposição foi dedicada à libertação do colonialismo em África, num momento em que alguns artistas sofreram represálias, como por exemplo Alfredo Margarido,⁵⁴ que acabou por abandonar Angola. Cruzeiro Seixas acabou também por ser alvo dos colonialistas, já que ambas as exposições suscitaram enorme controvérsia e crítica por parte da sociedade e imprensa angolana, em especial do círculo de Luanda, o que contribuiu para o seu regresso a Portugal. De Angola, trouxe desenhos, esculturas e objectos impossíveis, originais, que reportam a memórias de uma civilização que abraçou de alma e coração, perpetuadas no futuro, através da criação de novas obras (Jaguer, Helder, 1980, s/p).

54 Informação fornecida por Cruzeiro Seixas durante a entrevista realizada em Janeiro de 2014.

Segundo o próprio afirmou, recebeu a influência de artistas de referência internacional relativamente ao modo como instalou a sua pintura. “Embora familiares de livros de Picasso, Chirico, dos expressionistas alemães. Ignorávamos completamente Schwitters, Arp, Duchamp (...)” (Jaguer *apud* Seixas, 1980, s/p). De facto, alguns dos trabalhos destes artistas chegaram à *I Exposição dos Surrealistas*, em 1949, como à exposição que o *GSL* organizou no ano seguinte.

As suas obras neste período eram praticamente todas de carácter figurativo surgindo, por sua vez, desenhos onde se nota uma grande simplificação das formas, em contraponto com os desenhos de grande pormenor criadas no passado. Esse espírito contagiante da arte africana é visível em *S/título* (1970) [Fig.120], onde é notória a alusão à cultura africana e angolana, salientando-se as figuras antropomórficas em primeiro plano – de tons claros em contraste com a textura escura e negra do fundo –, compostas com formas simplificadas, geometrizadas, onde o desejo e o erotismo da figura feminina são uma presença notória. Segundo Bernardo Pinto de Almeida, Cruzeiro Seixas apresenta:

(...) paisagens então de uma África re-imaginada depois de vivida, onde os corpos antropomórficos transitam para outros, zoomórficos, na exaltação erotizada de um devir-animal em figurações complexas de criaturas fantásticas que são outras tantas formas de figurar um desejo de uma vraie vie (...) (Almeida, 2000, p.20).

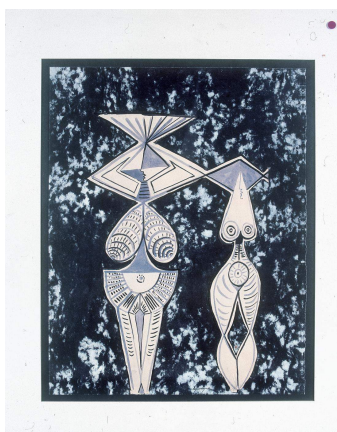


Fig.120 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, 1970.
Colagem s/papel, 314 x 245 mm.

A representação de paisagens africanas remonta a um estado de nostalgia e melancolia que emana de um continente enorme, vasto e selvagem, onde se configurava essa *civilização africana* que o artista quis celebrar, ao perdê-la e ao ver perder-se nela, da qual terá sido uma das últimas testemunhas, antes que o massacre de uma guerra injusta a devastasse, talvez para sempre, da ligeireza exaltante do seu estar primitivo, paradisíaco e poderoso. Após o seu regresso a Portugal, Cruzeiro Seixas continuou a deixar nas suas obras – nos desenhos e colagens realizadas e até nos objectos que criou – uma marca indelével das profundas raízes africanas.

Para Cruzeiro Seixas, África, pelas suas características, fora um local mágico antes do início da guerra colonial, principalmente Angola, onde a relação de tempo e espaço se relacionam de forma diferente.

A sua perspectiva associou realidade e ficção, verdade e sonho, paisagem e desejo, ganhando a sua consciência uma superior dimensão do que seria o Surrealismo e o seu derradeiro significado. Segundo o que o próprio Cruzeiro Seixas nos relatou pessoalmente na entrevista que realizámos, os novos padrões, texturas, luzes e cores da paisagem africana, encerravam um novo mundo e uma superior visão poética: desenho, colagem e pintura seriam suportes de uma nova linguagem, projectando um sonho real que podia ser sentido, tocado e vivido na primeira pessoa, transcendendo os limites da consciência e do visível. Essa sensação de transcendência da paisagem africana é descrita de forma eloquente por Lima de Freitas:

Das Áfricas ficou-lhe uma cor de terra oxidada e de opala, com algumas plumas canoras, alguns seixos coloridos com leopardos presos lá dentro, bocados de vidro, de lua, ossículos e outros pequenos objectos inclassificáveis; olhando bem, vislumbramos no fundo dos seus desenhos o espírito sombrio de desfiladeiros nunca penetrados e, no chão pedregoso, gotas de um orvalho que só há nos sonhos e no qual os bruxos negros extraem gritos petrificantes e misteriosas madrugada (Freitas, 1989, p.32).

Durante as suas viagens por África, em especial no território angolano, Cruzeiro Seixas estava fortemente condicionado pelos materiais que estavam à sua disposição. A forte imaginação e espírito criativo elevaram o seu trabalho para um experimentalismo contínuo. É disso exemplo *Chá em Luanda* (1953) [Fig.121], construída com recurso à utilização do platex, por forma a colocar o seu nome na tela associado ao uso do guache e do papel sobre madeira. Em outras obras é notória a presença de elementos, símbolos e cores que reportam à cultura e terras africanas, como *Eu Menino às 11,30 da manhã*, (1952) [Fig.122]. O primitivismo das cores, da simplicidade e leveza das formas provenientes da filosofia das gentes locais, em sintonia com o espaço e natureza envolvente, era algo verdadeiramente especial e admirado pelo autor. Esta obra enquadra-se nos poemas-colagens que desenvolveu, uma vez que Cruzeiro Seixas se apodera de um verso de António Maria Lisboa (Ávila et al., 2001, p.268).

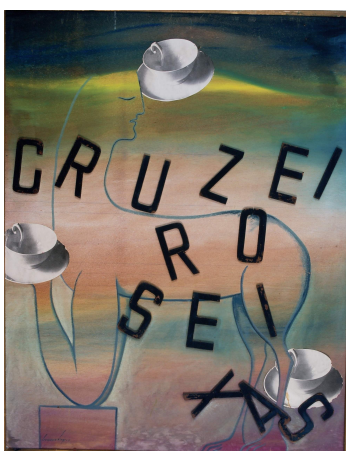


Fig.121 - **Cruzeiro Seixas,**
Chá em Luanda, 1953.
Guache, letras em platex e papel s/madeira, 800 x 620 mm.



Fig.122 - **Cruzeiro Seixas,**
Eu Menino às 11,30 da manhã, 1952.
Guache e colagem s/cartão, 480 x 340 mm.⁵⁵

Como iremos no capítulo dedicado aos *scrapbooks*, Cruzeiro Seixas servia-se de todo o tipo de suporte como Cartas, postais e papel timbrado relativos à sua estada em África.

Juntamos a esta visão da importância de África na obra do artista, peças dos *scrapbooks* que são referentes a esta temática. Em ambos representa touros. Na primeira imagem [Fig.123] vemos um touro espetado com bandarilhas, um forte símbolo da cultura e tradição popular portuguesa sobre um envelope oficial de uma das empresas onde trabalhou: OMES - *Obras metálicas electro-soldadas – Angola, POR AVIÃO*. Em caligrafia, lê-se o nome do destinatário da carta, Exmo Senhor Daquiel Guilherme Filipe – Agência Geral das Colónias – Lisboa. Sobre este texto, o artista desenha pequenos traços diagonais que definem um padrão gráfico que completa o desenho. Toda a imagem descrita é pintada a vermelho e sobre ela é colado o touro deitado na paisagem. A cabeça do touro lembra de certo modo a escultura primitiva e a representação picassiana das cabeças.

Na segunda imagem [Fig.124], vemos também um touro, este representado de forma esquemática, diríamos até infantil. Do ponto de vista cromático a imagem é muito elaborada, sobrepondo a representação a uma página retirada a uma publicação (índice), onde se podem ler nomes de autores de grandes romancistas, como Ernest Hemmingway e Margaret Kennedy.

Estas obras constam neste capítulo porque as encaramos como obras de arte e neste contexto podem ser comparadas aos desenhos e colagens que apresentamos sem que se note nenhuma perda de qualidade ou força criativa. À frente veremos uma análise completa nos *scrapbooks*.



Fig.123 - **Cruzeiro Seixas**, s/título, *Scrapbook* nº 31, p.137. s/data. Desenho e colagem s/papel, 125 x 155 mm.



Fig.124 - **Cruzeiro Seixas**, s/título, *Scrapbook* nº 10, p.1. s/sata. Desenho e colagem s/papel, 190 x 150 mm.

5.4.5 A caminho da abstracção lírica

Apesar de Cruzeiro Seixas não acreditar fortemente na abstracção e, consequentemente, a vertente não figurativa constituir apenas uma pequena parcela do conjunto da sua obra, foi surpreendente perceber como resultava o acaso criativo de colar duas ou mais formas geométricas a partir de cartolinas com diferentes cores (vermelho, laranja, amarelo, preto, entre outras) nas suas composições, assim como as inúmeras e infinitas soluções que possibilitava (Gonçalves et al., 2013, p.34).

Cruzeiro Seixas distinguiu-se sobretudo pela polivalência artística, causando surpresa com a série de colagens abstractas realizadas entre 1956 e 1969. Algumas dessas obras são intensamente coloridas, muito distintas das obras de cariz figurativo. Todavia, apesar do profundo contraste expressivo entre figurativo e abstracto, a base conceptual mantém-se intacta, estando estas composições marcadas por uma geometria possuidora de uma ordem oscilante e subversiva, que inventa novos padrões até ai desconhecidos (Fernandes, 1999, s/p).

Foram diversas as influências de grandes referências internacionais do Surrealismo e de outros movimentos na evolução do seu processo criativo. Conceptualmente, muitas das colagens abstractas de Cruzeiro Seixas denotam uma influência de Picasso e de Schwitters no processo criativo, no que diz respeito aos critérios de escolha para os materiais utilizados para colar e recortar, assim como nos métodos e técnicas de colagem adoptados, muito mais próximos do Dadaísmo do que propriamente em métodos usados mais recentemente por outros artistas da sua geração. Segundo Eurico Gonçalves, “Como experiência à margem do seu trabalho, mais conhecido, estas colagens abstractas fazem-nos pensar na atitude dádá de Arp, que explora a lei do acaso na abstracção com a mesma convicção anterior com que Cruzeiro Seixas explora a figuração” (Gonçalves et al., p.34).

Cruzeiro Seixas manifesta profunda admiração pela arte abstracta e como já vimos anteriormente por artistas como Arp, Picasso e Schwitters, mas também numa esfera alargada a outros artistas como o próprio faz questão de referir, “Tenho a mais profunda admiração por Miro, por Pollock, por Matta etc, mas a minha mão obriga-me a figuração” (Seixas, *scrapbook* nº13, p.93).



Fig.125 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, 1964.
Colagem s/cartolina, 380 x 565 mm.

O acaso foi para Cruzeiro Seixas um dos elementos chave, determinante para todas as suas peripécias e experiências de vida, contribuindo em grande parte para o seu enriquecimento pessoal, principalmente durante as inúmeras viagens e locais que conheceu, mas também para as obras que tão apaixonadamente criou. A esse propósito, o próprio Cruzeiro Seixas afirma “O acaso é o meu Deus!” (Gonçalves *apud* Seixas, 2013, p.34).

Podemos dizer que muitas das suas colagens não figurativas resultam desse mesmo acaso, de experiências a nível técnico e de materiais usados pela primeira vez, durante a década de 50. Esse período foi importante para testar novos materiais e dimensionar outros tipos de colagem para o futuro, ao usar objectos do dia-a-dia, cartões, papéis, fotografias. Potenciou esse espaço de colagem durante a década de 50 e principalmente na década de 60, como podemos constatar através de algumas obras nomeadamente em *S/título* (1964) [Fig.125]. Esta obra é caracterizada pela desfiguração total das figuras e um encaminhar para uma geometrização total ao nível formal e para a sua conversão para uma linguagem totalmente abstracta. Ao nível da experimentação dos materiais, terá sido determinante a influência das colagens de Kurt Schwitters, que fazia uso de qualquer material nas artes plásticas.

Relativamente às suas influências, importa acrescentar ainda algumas ideias que o próprio Cruzeiro Seixas fez questão de enfatizar nos seus *scrapbook*, texto inédito e muito esclarecedor:

(...)...as minhas colagens são (abstractas ?) são certamente lembranças de Picasso, mas os materiais não são escolhidos. são pobres, casuais e apressados. Julgo que, se lembram o surrealismo, é porque ao surrealismo estou ligado, mas elas vão mais no sentido do rio que corre para a nascente. Em todo o caso julgo-as eu principalmente como um simples exercício, lembrando também Schwitters quando desejava realizar obras a partir de “tous les matériaux imaginables.”
Era essa de facto a minha apetência já antes de conheces Schwitters (...quem é que acredita ?). e se não o levei a efeito foi certamente por falta de genio, e de TEMPO...
(Seixas, *scrapbook* nº12, p.29).

Não obstante, ao contrário do que poderíamos pensar numa primeira análise relativamente a esta fase da carreira, as obras por si produzidas não ficaram restritas meramente à vertente abstracta, fazendo o artista questão de manter uma alternância conceptual e criativa que oscilava entre representações totalmente abstractas e a desfiguração dos elementos.

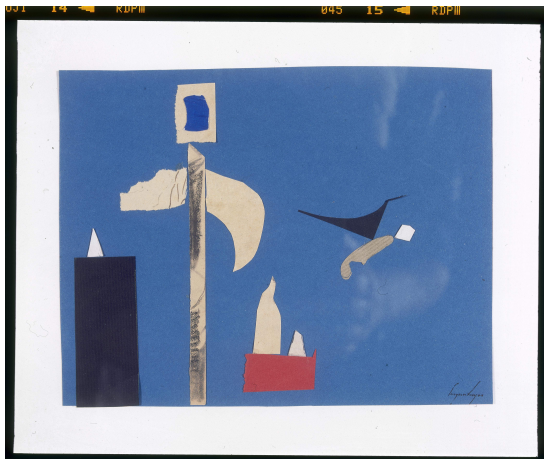


Fig.126 - **Cruzeiro de Seixas**, *Cuenca*, 1968.
Colagem s/papel, 149 x 192 mm.

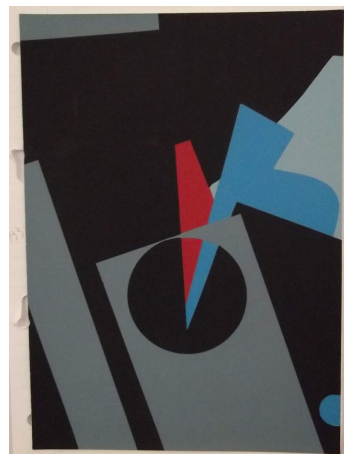


Fig.127 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº39, p.133. s/data.
Colagem fotografia s/cartolina, 210 x 150 mm.

Nas obras de carácter não figurativo, o aspecto construtivo é aquele que se torna mais evidente, investido de um sentido espiritual que nos transporta por vezes às formulações de Wassily Kandinsky (1866-1944). Este artista russo atribuiu um sentido intemporal à abstracção contemporânea, com a simplicidade das suas composições formadas com cores puras e formas geometrizadas (Fernandes, 1999, s/p).

Muitas das obras criadas na década de 60 por Cruzeiro Seixas, foram fortemente marcadas pelas grandes mudanças na sua vida, nomeadamente o seu regresso a Portugal, e reflectem uma intensa actividade emocional. A intensidade emocional revela-se pelo forte contraste cromático e pelo irreverente jogo de colagens que denota uma abordagem abstracta que vai além do onirismo e alude a uma total liberdade de expressão criativa, difícil de encontrar em outras colagens de artistas contemporâneos portugueses. No entanto, podemos encontrar alguns pontos de contacto estes registo e a obra de Fernando de Lanhãs (1923-2012).

Observamos um jogo de acasos e entre formas geometrizadas por exemplo na obra do *scrapbook* nº39 [Fig.127], que apesar disso revela uma forma consciência da composição da imagem. Esta obra foi muito importante para o autor, que a fotografa e a apresenta em outros *scrapbooks*.

Algumas obras como *Cuenca* (1968) [Fig.126], configuram-se como um misto de representação figurativa e abstracta que, através do recorte e colagem de um conjunto de elementos em cores claras e contrastantes, trazem à memória paisagens de outrora. Cuenca é uma cidade espanhola situada na meseta ibérica, em Castilla – La Mancha, caracterizada pelas suas casas construídas sobre as escarpas: os pequenos elementos soltos na colagem podem ser referência às *casas colgadas* que parecem penduradas na paisagem.

Ainda de final da década de 60, já depois de regressar a Portugal, destacamos a obra *Da visita ao Adamastor* (1967)⁵⁶ [Fig.128], detentora de um título sugestivo, alusivo aos medos e anseios pelo desconhecido que o artista sentiu durante as suas viagens e aventuras em África, trazendo-lhe à memória o Adamastor de Camões.

Toda a composição, embora de carácter não figurativo, é composta por colagem de alguns elementos que reflectem enorme força e dinamismo, com tons fortes e vibrantes em contraste com um fundo escuro e misterioso. A propósito das colagens realizadas neste período, Cruzeiro Seixas afirmou: “(...) Julgo que tem um sentido quase secreto. Ou que são uma espécie de esqueleto do meu trabalho mais conhecido. Mas definir não é o meu forte - é talvez o indefinido o que me define. Estas colagens aconteceram, e é tudo. Fazem parte do sistema anárquico que rege os meus dias.” (Seixas, 2000, p.5).

As intervenções de Cruzeiro Seixas no capítulo da colagem abstracta, constituem um importante passo para a colagem portuguesa na segunda metade do séc. XX, pela liberdade criativa implícita em cada pedaço de papel, cartolina ou recorte de jornal colado e pela infinidade de soluções compositivas adjacentes. Embora o seu trabalho seja único na vertente abstracta e nos trabalhos que caminham para uma desconstrução figurativa, descobrimos que décadas mais tarde, já nos anos 80, existe algum paralelismo com as colagens de Alberto Lacerda (1946). Apresentamos uma colagem de Lacerda [Fig.130], que nos transporta para um mundo onde a poesia é central. Em comparação revelamos a obra de Cruzeiro Seixas, [Fig.129] datada de 1962, portanto, 23 anos anterior à de Alberto Lacerda. A grande diferença entre ambas as obras é que Cruzeiro Seixas mantém uma forte ligação ao aspecto figurativo pela presença de sombras e perfis na composição.



Fig.129 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, 1962.
Colagem s/cartolina, 315 x 270 mm.



Fig.130 – **Alberto de Lacerda**, *S/título*, 1985.
Colagem s/papel, 295 x 447 mm.

Em *S/título* (1985) [Fig.130], de Alberto Lacerda vemos pedaços de papel, com formas curvas e irregulares, colados e dispostos sobre o suporte, em papel, de forma dispersa e informal, a recordar o acaso e o automatismo formal e aleatório de algumas obras não figurativas de Cruzeiro Seixas. Algumas obras demonstram as influências de outros artistas, mesmo em obras abstractas ou de transfiguração, como por exemplo Jean Arp e Kurt Schwitters.

A obra *S/título* (1962) [Fig.129], de Cruzeiro Seixas, reúne em si uma série de facetas e (ou) perfis que transfiguram a realidade visível para a opacidade e a abstracção. O cruzamento de perfis, a simplicidade de traço e a ausência de qualquer emotividade expressiva, denotam uma influência de Magritte. Esta obra, criada em plena década de 60, contrasta com uma série de obras já totalmente abstractas, descritas anteriormente, que marcaram a sua passagem pelo abstraccionismo. Destas, destacamos a obra *Colagem* (1972)⁵⁷ [Fig.131], já num período mais tardio, de cariz totalmente não figurativo e que obedece a uma composição de formas simples e geometrizadas, aleatoriamente coladas, que encaixam sobre uma estrutura padronizada rectangular.

O seu trabalho no capítulo da abstracção não se remeteu somente às décadas de 50 e 60. Durante os anos 70, a vertente não figurativa ou a desconstrução de formas vai acompanhá-lo, estando presente em obras como *Repasto com Natureza Morta* (1979) [Fig.132]. Esta colagem destaca-se pelo título sugestivo, onde as formas coladas obedecem a uma organização e uma desfiguração que ao mesmo tempo que se desconstrói, nos conta uma história, como se de uma narrativa se tratasse.

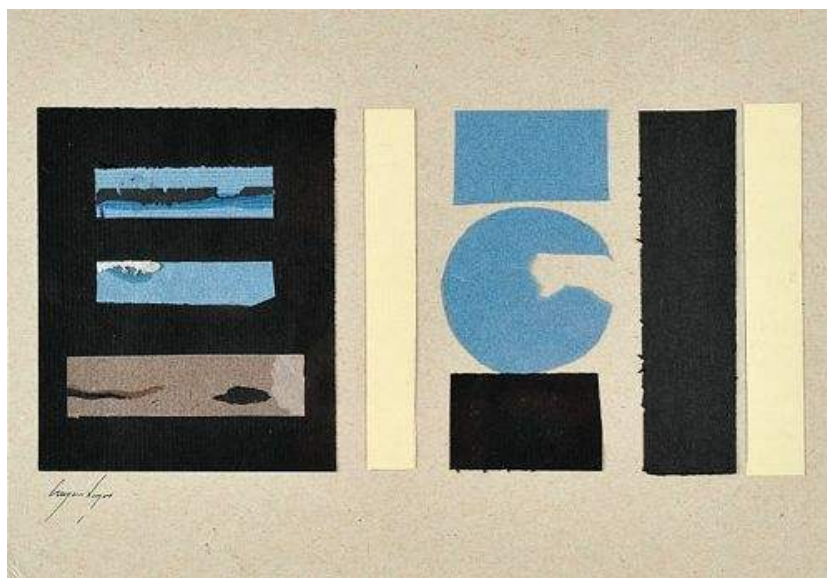


Fig.132 - **Cruzeiro Seixas**, *Repasto com Natureza Morta*, 1979.
Colagem, 290 x 370 mm.

5.4.6 Objecto poético como colagem

Cruzeiro Seixas possui uma perspectiva e visão surrealista que, como podemos observar em toda a sua carreira, foi projectada de forma multidisciplinar nas artes, na qual o seu cunho pessoal e visão poética foi dimensionada não apenas à vertente do desenho e em alguns casos na pintura, mas estendida à modelação do objecto e à tridimensionalidade dos sonhos, fantasias e desejos, numa incessante busca pelo objecto surrealista. A relação com a poesia foi desde a juventude muito intensa e entrelaçada com a sua personalidade. Podemos dizer que a verdade da sua vida foi ditada, em grande medida, pela força da poesia. É natural encontrar essa faceta poética fortemente emocional na escrita ou nos muitos desenhos e colagens, através da representação de figuras híbridas, escultóricamente belas, ou diabolizantes que ziguezagueavam entre noites de luar de tons sombrios e misteriosos. É nessa diversidade infinita, proporcionada pelo encontro de diferentes realidades e dimensões, que encontramos a verdade do real valor da poesia na sua vida, num misto de paixão, amor, saudade, tristeza e luxúria, onde o horizonte das muitas paisagens que adorava desenhar não são mais que uma doce vista sobre o invisível.

Na entrevista que fizemos a Cruzeiro Seixas, apercebemo-nos facilmente como a poesia é intrínseca à sua vida. Segundo o próprio, a vida em si tinha de possuir uma faceta poética e deveria estar em tudo o que fazia, tocava ou interagia. Independentemente do seu valor, o que importava era a ligação emocional que estabelecia e projectava nos objectos idealizados, nos poemas, nos desenhos e colagens criados. O contributo que deu para a arte resulta no espaço entre as palavras ditas e recortadas, os desenhos e objectos colados, intervalados pela riqueza das emoções e experiências vividas ao longo de tantos anos de vida.

Embora conhecido fundamentalmente como desenhador, desenvolveu no campo do objecto um dos seus trabalhos mais destacáveis. Começou c.1947-1948 a trabalhar com objectos construídos no quotidiano com que fabrica formas indefinidas e altamente perturbadoras, alguns dos quais se incluem no âmbito do informe.(...)

O desejo da presença imediata da realidade, da coisa mesma, conduz à assemblage de objectos do real, sem nenhuma manipulação, completos ou fragmentados, mas reorganizados numa nova imagem. Um artefacto poético que desmantela as convenções da realidade servindo-se dela. A esta poeticidade se chega através da desfamiliarização, que anula o sentido e valor do uso do objecto, abrindo uma brecha na estrutura da realidade que se torna limiar da experiência estética
(Ávila et al., 2001).

Para o projecto de investigação, importa acima de tudo reter e analisar a vertente de *assemblage*, através da colagem e recorte sobre diferentes suportes em papel (como veremos nos vários exemplos presentes na Fundação Cupertino de Miranda).

A criação dos primeiros poemas-objectos resultaram da necessidade premente de alargamento do espaço criativo a outros suportes e formas de expressão que, tal como o Surrealismo pretendia, não impunha regras ou qualquer tipo de condicionalismos e preconceitos. A partir de 1953, Cruzeiro Seixas desenvolveu de forma intensa uma série de exercícios pela acção da palavra, compostos por textos recortados, colados e por objectos. Neste tipo de intervenções com colagem, é notória a influência de Max Ernst e dos seus trabalhos de 1924, tendo como referência a obra *2 enfants sont menacés par un rossignol* [Fig.133] (Ávila et al., 2001, p.255).

Essa influência é sublinhada através da variedade de objectos que Ernst utilizou nas suas colagens e que encontramos, de forma similar, nos poemas-objectos criados por Cruzeiro Seixas. Como iremos ver mais adiante, através de obras na sua grande maioria patentes na Fundação Cupertino de Miranda, Cruzeiro Seixas usou materiais muito diversificados na colagem, não se remetendo ao limite do papel, e rompendo com esse espaço bidimensional através da colagem de múltiplos objectos numa mesma composição. Foi o seu interesse pelo objecto surrealista e o desafio de experimentar novos materiais que o levou a inovar. Tal como Cruzeiro Seixas reforça a sua paixão pelo objecto surrealista: “O objecto é a coisa mais apaixonante que há e é muito mais difícil de fazer do que uma pintura” (Leonardo *apud* Seixas, 2014, p.75).

Como podemos observar, o estudo do objecto foi, a par do desenho e da colagem, um dos seus grandes objectivos. Desde muito jovem o artista interessou-se pelo estudo e prática do objecto, mas a leitura de bibliografia referente a este tema e ao Surrealismo na sua generalidade foi, durante o *Antigo Regime*, muito condicionada e censurada, chegando esporadicamente às suas mãos e à de amigos seus. Procurou, através da influência dos *Readymade* de Duchamp, dos *Merz* de Kurt Schwitters ou dos *papiers-collés* de Picasso e Braque, reinventar a noção de objecto no contexto do movimento surrealista europeu. Isso é visível na discrepância de obras criadas, que atestam o seu ímpeto e incessante procura do objecto, quase como que de uma necessidade de respirar, a par do desenho. A importância atribuída por Cruzeiro Seixas à criação do objecto tinha tanto impacto que considerava, em certa medida, esta faceta mais importante que os desenhos que desenvolvia. A esse propósito, afirmou: “Considero os Objectos que realizei como sendo o melhor da minha obra; produzi centenas de desenhos e pinturas, mas apenas guardo comigo avaramente os Objectos, o que mostra a profundidade a que se encontram no mar da minha alma.”⁵⁸

58 Extrato de uma entrevista realizada a Cruzeiro Seixas em 2005, numa publicação on-line:
<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag53seixas.htm>

Através da observação da maioria das suas colagens e *assemblage*, torna-se impossível dissociar esta prática artística das restantes experiências de vida. Talvez por isso, o artista tenha coleccionado ao longo da sua vida, principalmente durante o período que viveu em África, um importante espólio de objectos que foram utilizados para a prática artística. O uso destes objectos foram parte conceptual dessa busca incessante do objecto surrealista, à qual, a par do desenho e da colagem, incorporava um forte pendor poético. A experimentação de novos materiais surgiu de forma espontânea e deveu-se, em grande medida, a um processo de descoberta interior proveniente das suas viagens.

Embora conceptualmente Cruzeiro Seixas tenha pautado o seu trabalho com um tipo de criação que privilegiava o automatismo e a espontaneidade, havia na composição das suas colagens uma constante preocupação e associação com os materiais, as técnicas e temáticas, obedecendo a escolha dos mesmos a uma criteriosa selecção. Como podemos constatar, criou uma série de intervenções que veiculavam uma importante componente experimental por serem baseadas na combinação de vários objectos e papéis, o que demonstra uma nítida evolução do seu trabalho. Este tipo de colagem foi o resultado do rompimento da dimensão espacial do suporte do papel, o que permitiu uma evolução para a *assemblage* e a tridimensionalidade.



Fig.133- **Cruzeiro Seixas**, *Souvenir da nossa viagem de núpcias*, s/data.
Esferográfica e molde de dentadura em gesso s/papel, 385 x 510 x 540 mm.

A obra *Souvenir da nossa viagem de núpcias* (s/data) [Fig.133], é das mais relevantes nesta vertente de colagem. Importa registar, neste caso, a forma como o contorno das linhas que definem os animais assentam sobre o papel com tons negros, o que, aliado à colagem de objectos, confere uma profunda carga metamórfica e sensação de tridimensionalidade.

As obras visionadas permitem atestar a importância da sua passagem por África para a evolução do poema-objecto. Aí desenvolveu um trabalho criativo de grande impacto e singularidade, enriquecido por novas e vibrantes cores e formas, o que contribuiu para uma reformulação conceptual do objecto surrealista.

Os anos que viveu no continente africano suscitaram enormes mudanças na sua personalidade, com grande reflexo no domínio da escrita (com a criação de poemas), e no campo das artes plásticas. É na década de 60 que a noção de poema-objecto conquista um espaço próprio na criação artística. Ao utilizar técnicas mistas de colagem sobre papel, Cruzeiro Seixas gostava particularmente de ter a liberdade de recorrer a todo o tipo de suportes e objectos, aproveitando em muitas ocasiões aqueles objectos que eram deitados fora, considerados lixo pela sociedade, desprovidos de vida. Ao recolhê-los da rua, atribuía-lhes uma nova identidade, devolvendo-lhes o brilho de outrora. Nessa multiplicidade de objectos foram comuns, entre outros, os papéis de jornal, revistas, cartões, pedras e fósforos. É disso exemplo a obra *ó os náufragos se agarram aspalavras que preferem flutuar sobre a lua...Só os naufrágos/morrias de desespero e êxtase se eu te olhasse como as cois me olham*, (1957) [Fig.135], com a utilização de um conjunto de objectos que tinham diferentes usos e que foram confrontados numa mesma realidade.



Fig.134 - **Cruzeiro Seixas**, *Conversação com uma rosa*, 1968.
Botão, colagem, guache, objecto em metal, rosa tartaruga e tinta-da-china s/papel, 363 x 470 mm.



Fig.135 - **Cruzeiro Seixas**, *Só os náufragos se agarram as palavras que preferem flutuar sobre a lua...Só os naufrágos/morrias de desespero e êxtase se eu te olhasse como as coisas me olham*, 1957.
Cabeça de boneca, colagem, plástico, puxador e utensílio piscatórios s/papel, 470 x 590 x 75 mm.

Em *Conversação com uma rosa* (1968) [Fig.134], toda a composição resulta de uma combinação de diferentes elementos e objectos, na qual cada elemento ocupa o seu peso e espaço próprio, sobre um fundo onde o uso do guache com tons escuros acentua cada um destes planos. Todavia, apesar da componente técnica ao nível da colagem ser muito forte e apelativa, pelo conceito de tridimensionalidade que dela emana, não é de desvalorizar a vertente emocional que daí resulta, com mensagens e frases soltas que vagueiam entre os desenhos representados.

Este modo de criação, com base na utilização de objectos que apanhava ao acaso nos sítios por onde passava, atribuindo a cada um deles uma nova consciência, apresenta a nível conceptual, ligações com algumas obras nos artistas internacionais referenciados anteriormente, mas sobretudo nas *assemblage* de Júlio Pomar realizadas desde os finais dos anos sessenta e ao longo da década de 70. E que tal como Cruzeiro Seixas, teve proximidade com as criações de Scwhitters. Embora, como se sabe, o seu trabalho tenha uma vertente muito intervencionista do ponto de vista social com origem no Neo-Realismo, são descritos por João Fernandes da seguinte forma:

Pomar utiliza pedaços de madeira, plástico, tecidos e fragmenmtos de bonecos em combinações insólitas destituídas de qualquer possível interpretação imediata. Todos esses fragmentos são encontrados, pertenceram a objectos que tiveram usos e finalidades por vezes ainda reconhecíveis mas que agora não contam na exploração das formas que orginam nas composições que dele fazem parte. (...)

Quase todos os elementos que fazem parte dessas assemblages foram encontrados em passeios anódinos, possivelmente por uma praia. Muitos dos elementos em madeira denotam a erosão pela água do mar. (...) Alguns deles, na sua dimensão totémica sugerem máscaras africanas, outros de menor dimensão, circulares ou semicirculares, sugerem pequenos relicários. Alguns surgem em fotografias da época suportados por uma base da qual se erguer uma haste, como objectos museificados (Fernandes, 2008, p.24).



Fig.136 - **Cruzeiro Seixas**, *A Sebe*, 1957-1996.
Colagem, penas e tecido s/couro, 235 x 282 mm.

A obra, *A Sebe*, (1957/1966) [Fig.136], reflecte-nos um pouco desse paralelismo, por intermédio de uma complexa associação de diferentes técnicas de colagem e materiais, como por exemplo o uso de tecidos e de penas de aves e que harmoniosamente articulados, caminham para o campo da desfiguração. Nesta obra, sobressai uma forte tensão emocional e de profundidade, por via de um imenso mar negro e penetrante, onde flutuam ideias, palavras e sentimentos.

A par desta e de outras criações, o artista desenvolveu durante na década de 60, na vertente de *assemblage*, uma série de trabalhos compostos por técnicas mistas, com o uso de caixas de vidro e uma enorme multiplicidade de objectos: recortes de jornais, revistas, cartolinas, texturas, padrões. Genericamente, na sua maioria, as colagens que criou foram de carácter figurativo, com uma evidente preocupação pela desconstrução figurativa em detrimento dos complexos cenários e paisagens, criados em anos anteriores. Essa preocupação pelo aproveitamento e utilização de qualquer objecto na composição de colagens, acentuou-se com o passar dos anos, nomeadamente a partir da década de 60, quando regressa de África, prolongando-se pela década de 70 e sendo um pouco interrompida durante a década de 80 para, mais tarde, já na fase mais avançada da sua vida, regressar com outros contornos, mas desta vez restrita somente à utilização de diferentes papéis e cartões.

Em *História de uma serpente que era pintora oficial e tudo* (1960) [Fig.137], podemos observar essa combinação de materiais, com uma matriz figurativa que caminha, ainda, de forma subliminar, para a desfiguração, através dos materiais colados compostos por pedras, conchas e jornais que remetem para o período que viveu em Angola.

Outras obras criadas entre o final da década de 50 e de 60, embarcam para outro tipo de estrutura compositiva, onde a escrita assume o foco principal por intermédio da colagem de palavras recortadas. Em *homme qui s'était endormi traverse le village pour se jeter dans le vide* (1959) [Fig.138]⁵⁹, essa centralidade na escrita é evidente e assume-se como principal veículo de expressão, combinado com a colagem de diferentes elementos. Importa acrescentar a referência ao título da obra em francês, uma vez que assume uma parcela importante na mensagem.



Fig.137 - **Cruzeiro Seixas**, *História de uma serpente que era pintora oficial e tudo*, 1960. Cartão, concha, ecoline, fragmento de transferidor, jornal, madeira, pedras, tinta-da-china colados s/tecido montado s/madeira, 604 x 649 x 67 mm.

Em *Um anjo nas minhas relações* (1967)⁶⁰ [Fig.139] observamos uma figura, cujos elementos, sobrevoam os pensamentos e emoções de Cruzeiro Seixas, assente sobre um fundo composto por duas páginas de escrita que remete mais uma vez para a sua importância e da integração nas artes plásticas.

Na nossa investigação, encontramos a justificação para a escolha dos títulos de muitas obras tanto na pintura, na escultura e na colagem que, apesar de serem determinados em parte pelo momento, são colocados intencionalmente, com recurso por vezes a diferentes idiomas. Esse cuidado com os títulos das obras é expresso pelo próprio num dos seus cadernos, em texto inédito, no qual refere:

(...) Se os títulos que dou tem algo a ver com o que esta no papel ou na tela, é mais pela via do subconsciente, da magia ou do acaso. Escolho o título automaticamente, ou ele advem da minha experiência da vida. Tudo o que faço tem como o princípio da adivinhação, ou recordações indecifráveis, ou desejos mal expressos; (...) (Seixas, *scrapbook* n°18, p.106).

5.4.7 Colagem picto-poética

Escrever poesia é para Cruzeiro Seixas tão vital como respirar e esta actividade está totalmente integrada no seu carácter e personalidade. Através dela, reflectia a expressão do seu mundo e do universo surrealista com o qual sonhava e idealizava. Para percebermos melhor esta problemática, entre o que é desenho e poesia assim como a sua importância na arte de Cruzeiro Seixas, foi essencial consultar o estudo de alguns críticos de arte, em particular os de Maria João Fernandes e Rui Mário Gonçalves⁶¹.

A partir dos anos 50, depois de ter abandonado o *GSL* e ter enveredado pela vertente surrealista seguida por Cesariny, Cruzeiro Seixas distinguiu-se pela sua faceta poética. E, tal como outros artistas do grupo composto por Cesariny e Mário Henrique Leira, criou uma série de colagens picto-poéticas, nas quais alargou o campo da escrita à vertente plástica do desenho e da colagem surrealista.

Contudo, este nem sempre foi um caminho fácil, já que em múltiplos registos onde intercala a escrita com o desenho e com a colagem, o teor da mensagem é extremamente complexo e de difícil decodificação. Porém, isto não retira qualidade a este tipo de composição, mas acrescenta-lhe uma visão muito pessoal e fiel aos ideais surrealistas de Breton. Ao assumir de forma vincada essa faceta poética, ela acabou por ser determinante na definição da carreira de Cruzeiro Seixas e de um estilo artístico que associa a poesia às artes plásticas e em que o foco é sempre a criação da imagem.

Através da mais profunda liberdade e ausência de qualquer racionalismo, o artista procurava o absurdo, o inconstante, o irrealizável, onde as palavras funcionavam como uma ligação entre o seu lado incommunicável e o mundo visível. De acordo com a opinião de Rui Mário Gonçalves, “Desenhos-palavras-actos é a concreção que devemos procurar em tudo quanto aparece assinado por Cruzeiro Seixas” (Gonçalves, 2007, p.6).

Este automatismo e espontaneidade, cuidadosamente propositados, fazem com que o seu processo criativo raramente obedecesse a uma ideia ou um conceito pré-estabelecido, desenhando de forma quase automática, explorando os seus sentimentos, desejos, ambições e experiências de vida. Ainda assim, tentava de certa forma controlar essa impulsividade e acaso criativo, através de uma selecção criteriosa dos fragmentos de imagens a utilizar e das técnicas de colagem adoptadas, como podemos observar nos seus poemas-colagens.

61 Ver obra, Fernandes, Gonçalves, 2001.

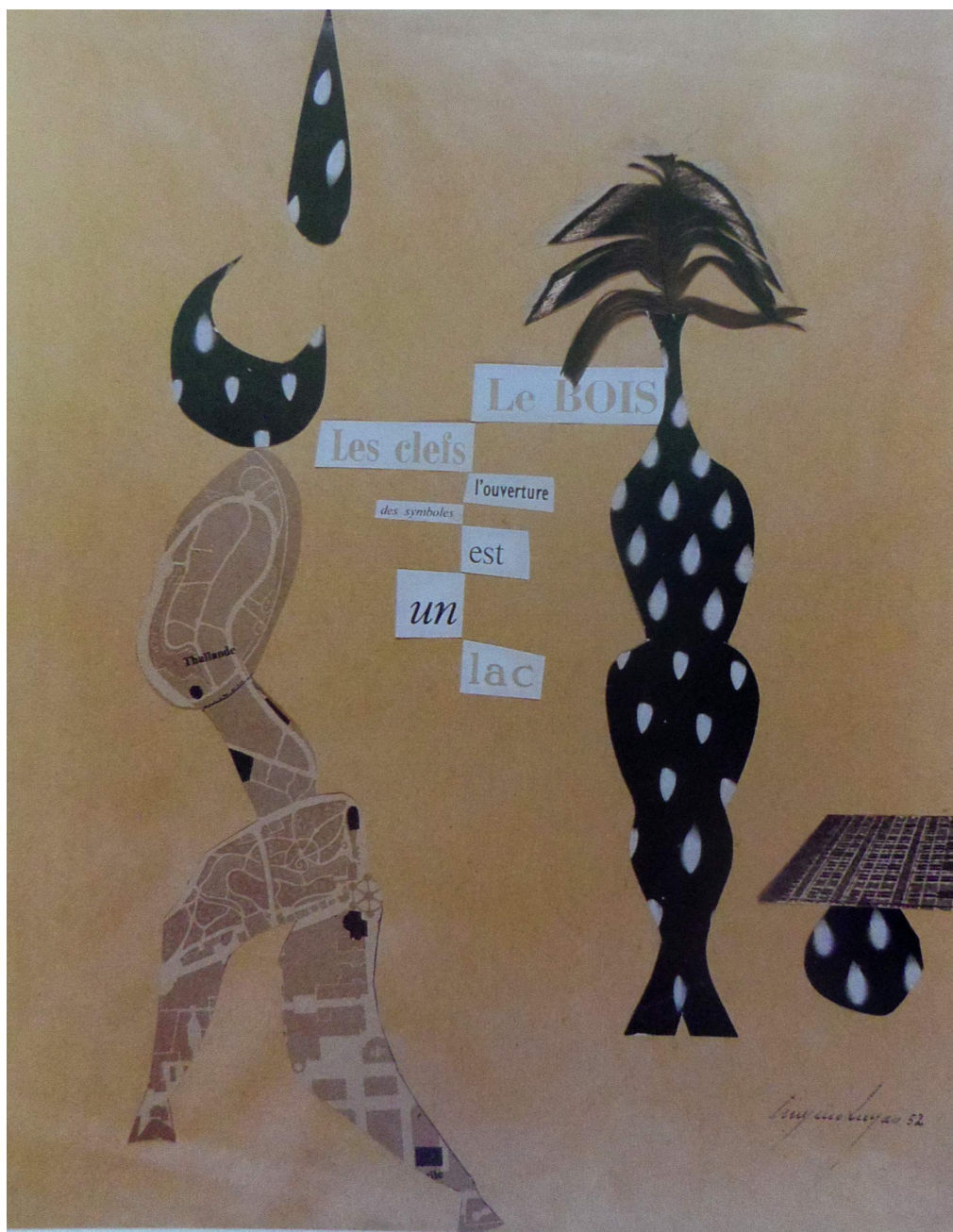


Fig.140 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, 1952. Colagem s/papel, 350 x 260 mm.⁶²

62 Fotografia - Pedro Oliveira da obra, Ávila; et al., 2001.

A obra *S/título* (1952) [Fig.140], reflecte a sua visão poética, similar à de Cesariny, juntamente com os princípios que o guiaram pelo Surrealismo através da associação entre a colagem e a vertente literária. Neste caso, o texto colado é unido por uma representação constituída por fragmentos de papel, esquematicamente recortados, e por uma pena, que relatam uma cena de um tempo familiar e estranho. Foi utilizado o mesmo papel colado para as peças de mobiliário, o corpo feminino e a cabeça masculina (Ávila et al., 2001, p.254). Contudo, apesar do seu vasto trabalho, segundo Maria Jesús Ávila, “O campo em que Cruzeiro Seixas desenvolveu nestes anos um trabalho significativo de confluência de linguagens artísticas foi no do objecto” (Ávila et al., 2001, p.254).

Todos os seus desenhos manifestam a sua visão do Surrealismo e expressão poética, onde as palavras se convertem em traços e linhas e convivem lado a lado com formas, por vezes estranhas. Assistimos a uma ligação inquebrável entre o conteúdo dos seus poemas – detentores em alguns casos de um complexo mas perfeito jogo de palavras – e as figuras presentes nos seus desenhos. Acerca desta questão, Bernardo Pinto de Almeida refere que:

Vemos nos seus desenhos representações de espelhos, falésias, ferrolhos, barcos, mãos, asas, caudas de cavalos, cabelos soltos ao vento...Tudo referências que também ocorrem nos poemas.

E lembremos de novo que a amálgama das figuras desenhadas obedece a uma necessidade de expressão que exige nos poemas a invenção de palavras compostas por justaposição de substantivos: cabelos-vento, sangue-fogo, leito-mar, infinito-finito, livros-couve, rapariga-cavalo, cavalo-aqueduto, mão-raio-de-luz, mão-arco-íris (Almeida, 2001, p.21).

Além da representação figurativa, Cruzeiro Seixas fez referência à escrita em obras de carácter abstracto, como em *O cavalo não pesa não voa* (s/data) [Fig.141], onde as palavras recortadas e escritas a marcador formam frases soltas que voam e se dispersam entre fundo e forma sobre vários tipos de cartolina colados com formas geometrizadas, sobrepostas uma sobre a outra com cores contrastantes.

Mais enigmática e surpreendente, pela composição entre a mensagem escrita e a componente plástica, foi a obra *Nunca sabemos ao certo nunca nunca/o que ganhamos ou perdemos/nunca nunca nunca* (1968) [Fig.142]. Trata-se de uma obra impactante, que se diferencia de muitas colagens realizadas, perfilada por uma escrita aliada a uma forte mensagem literária, colada sobre um conjunto de elementos de carácter figurativo que integram fundos de horizontes longínquos e infinitos.

A obra *C'est seulement cella qui te convient* (1964) [Fig.143]⁶³, é muito interessante gráficamente, já que através do recorte do papel, com texto dactilografado e a sua colagem sobre o suporte, remete visualmente para o período africano.

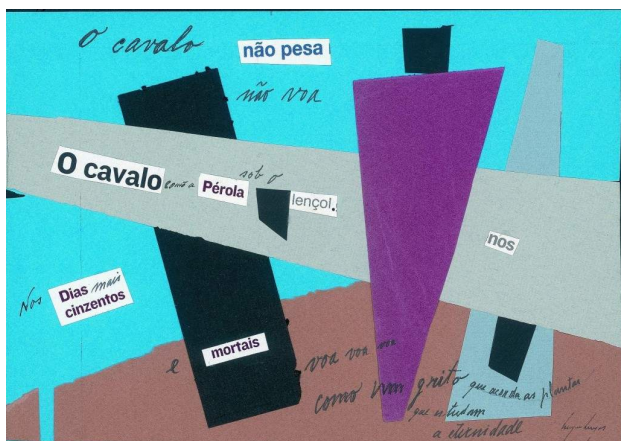


Fig. 141 - **Cruzeiro Seixas**, *O cavalo não pesa não voa*, s/data. Colagem e marcador s/cartolina, 172 x 245 mm.



Fig. 142 - **Cruzeiro Seixas**, *Nunca sabemos ao certo nunca nunca/ o que ganhamos ou perdemos / nunca nunca nunca*, s/data. Colagem s/papel, 355 x 480 mm.

Na obra *Eis a mão direita de pentear os sonhos* (s/data) [Fig.144], existe uma forte mensagem escrita de forma marcadamente caligráfica sobre a cartolina colada, a acompanhar uma paisagem de luar africano. As paisagens africanas exerceram sobre Cruzeiro Seixas uma poderosa influência, quer do ponto vista mental quer, sobretudo, emocional, onde a poesia, o desenho e a colagem foram os principais veículos de expressão dessa mudança. Os principais elementos desta obra focam uma visão única de um continente que o artista foi obrigado a deixar para trás, mas que permaneceu sempre vivo dentro de si e nas suas memórias.

Uma forma interessante do uso da colagem e de outras técnicas de desenho foi a sua utilização sobre serigrafia. Começou a desenvolver esta técnica no período mais tardio da sua vida, intervencionando sobre trabalhos serigrafados que são emblemáticos e que caracterizam bem a sua obra. É assim em *Homenagem a Giotto* (s/data)⁶⁴ [Fig.145] onde todo o cenário e elementos presentes sugerem um ambiente obscuro, sombrio e fantasioso que lhe é característico. Apesar de a obra não ser datada, as formas e a mensagem subjacente sugerem claramente o período que viveu em África.

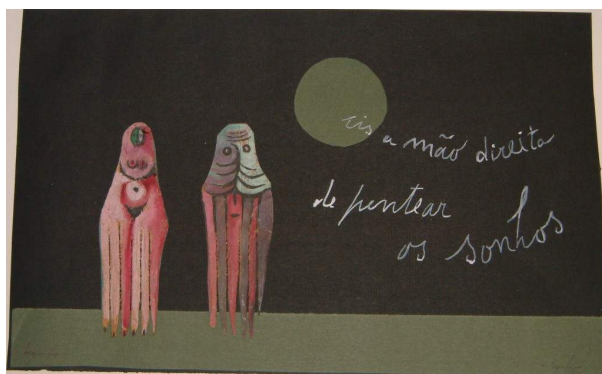


Fig. 144 - **Cruzeiro Seixas**, *Eis a mão direita de pentear os sonhos*, s/data. Colagem, têmpera e madeira s/papel, 189 x 296 mm.

5.4.8 Fotografias e postais de Lisboa

Durante as décadas anteriores, nomeadamente nas décadas de 50 e 60, a grande maioria das criações com colagem de Cruzeiro Seixas, estavam directamente associadas ao desenho e em alguns casos, à pintura.

Influenciado pelos acontecimentos da sua vida e pelos locais por onde viajou e viveu, o seu trabalho reflectiu-se de modo profundo nas fases artísticas por que passou e nos diferentes métodos e técnicas de colagem que utilizou.

O início da década de 70 coincidiu com mudanças profundas na sociedade portuguesa e também a nível pessoal, já que Cruzeiro Seixas tinha regressado de África poucos anos antes. No que diz respeito ao seu trabalho, este foi o período em que alargou o campo da sua obra das vertentes do desenho e da colagem para a utilização da fotografia. A partir dos primeiros anos desta década, o artista desenvolveu inúmeras composições com base na fotomontagem, cuja temática, na sua grande maioria, estava centrada na cidade de Lisboa e nos seus principais símbolos. Estes locais emblemáticos, arrancados do seu contexto citadino por via da fotografia, entravam numa nova realidade que podia parecer estranha e ambígua. Este efeito criativo lembra o efeito de *dépaysement* surrealista, empregue décadas anteriores, no início da década de 50, por outros artistas pertencentes ao *GSL*, sendo possível estabelecer um paralelismo com as fotomontagens de Jorge Vieira, detentoras de um conteúdo crítico e de sátira.

Embora não fosse muito comum encontrar na sua obra um conteúdo explícito de crítica e sátira acerca da sociedade, como acontecia com Mário Cesariny, algumas das suas fotomontagens criadas após o 25 de Abril, manifestam o alargamento a um espaço de crítica mais acentuado, com alguma sátira e humor. Além do uso da fotografia, foi possível encontrar algumas obras, na sua maioria presentes nos diários gráficos, cuja intervenção artística aconteceu em vários postais referentes à cidade de Lisboa, através do recurso a algumas técnicas, como por exemplo o uso do processo de ocultação ou de colagem. Este tipo de abordagem demonstra, mais uma vez, a sua grande versatilidade e carácter multidisciplinar, não existindo qualquer tipo de limitações às formas de expressão e comunicação. É facilmente perceptível esse espírito em *Projecto para um Tejo à nossa medida* (1966) [Fig.146], onde a Avenida da Liberdade serve como imagem de fundo sobre uma serigrafia, na qual Cruzeiro Seixas transforma a avenida num imenso rio, no prolongamento do Tejo, completando-a com a colagem de algumas embarcações.

Na obra *Recordação de Lisboa em forma de postal* (1970) [Fig.147], que embora não seja uma colagem tem igualmente como base uma serigrafia, foi feita uma sobreposição da Torre de Belém sobre a imagem, elevando-a em relação ao imenso mar que a rodeia, com uma aparente e misteriosa neblina de fundo que inibe a percepção dos limites do rio Tejo e do seu horizonte citadino.

Esta obra reflecte um período muito particular da sua obra, apresentando um vincado posicionamento crítico sobre a sociedade, como se a Torre de Belém sentisse de repente uma necessidade de se ausentar da realidade vigente em Portugal, fugindo para outros locais, como sucedeu com milhares de emigrantes nesse período pré-revolucionário.⁶⁵



Fig. 146 - **Cruzeiro Seixas**,
Projecto para um Tejo à nossa medida, 1966.
Colagem s/ilustração, 150 x 205 mm.

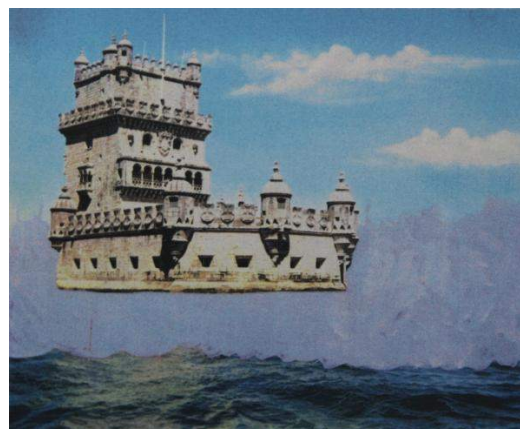


Fig. 147 - **Cruzeiro Seixas**,
Recordação de Lisboa em forma de postal, 1970.
Colagem s/ ilustração, 280 x 310 mm.

Esta mesma obra recorda ainda alguns trabalhos de Magritte, nos quais o principal objectivo era o de imitar o processo de colagem de tal forma, que fosse quase impossível distinguir entre desenho e colagem. Durante a entrevista que realizámos, Cruzeiro Seixas realçou muito esse facto e a importância das colagens de Magritte para o seu trabalho, com destaque para as simulações de colagem e para as imagens que tão habilmente e inteligentemente usava, nas mensagens que transmitia.

A obra *Outra vista de Lisboa com o abraço* (1969) [Fig.148], é muito intrigante, fazendo uma associação entre a Casa dos Bicos (símbolo das descobertas marítimas portuguesas) e umas criaturas de carácter demoníaco que envolvem todo o cenário arquitectónico e que foram recortadas a partir de uma cópia de uma pintura da Capela Sistina com o título *Os Condenados*, de Miguel Ângelo. Esta obra mostra o antagonismo e o confronto de ideias e valores que Cruzeiro Seixas projectava em algumas das suas colagens, sendo a intemporalidade uma dimensão que gostava de acentuar.

⁶⁵ A informação acerca desta obra teve como fonte a entrevista realizada a Cruzeiro Seixas em Dezembro de 2013.



Fig.148 - **Cruzeiro Seixas**, *Outra vista de Lisboa com o abraço*, 1969.
Colagem s/postal, 149 x 103 mm.

5.5 Cadavre-exquis

Ao longo da sua carreira, através das muitas amizades que cultivou no meio artístico nacional, Cruzeiro Seixas colaborou com alguns artistas, principalmente, numa primeira fase, os que pertenceram ao *GSL*, com os quais criou desenhos (*Cadavre-exquis*) e algumas colagens com fotografias, com António Areal, Mário Botas, Raúl Perez, entre outros. Alargou também essa colaboração a outros nomes: Daniel Evans, Mário Cesariny, Gonçalo Duarte ou Paulo Rego.⁶⁶

A criação e colaboração com outros artistas foi sempre determinante, como o próprio enfatizou num dos seus *scrapbooks*:

Solitário, passei largos anos da minha vida apaixonado pelo “cadavre exquis e pela “pintura colectiva”, chegando a fazer o projecto de uma exposição em que as telas seriam desenhos por mim e pintadas por outros. Será isto ser solitário, ou será por ser frustrado no desejo de uma imensa colaboração (Seixas, *scrapbooks* n° 36, p.27).

Nos anos 70 e 80, Cruzeiro Seixas manteve grande amizade com alguns artistas, principalmente com o pintor Mário Botas (1952-1983), artista com o qual gerou uma estreita ligação que se estendeu da simples colaboração de trabalho para uma forte amizade. Na grande maioria dos trabalhos em parceria, o uso da fotografia como base para a montagem e colagem foi uma constante, tendo sido usada de forma extremamente inteligente e elegante. Mário Botas foi um artista que se distinguiu sobretudo pela constante irreverência e enorme capacidade criativa. Para além da amizade que criou com Cruzeiro Seixas, aproximou-se, durante a década de 70, de outros artistas surrealistas, com os quais estabeleceu algumas colaborações artísticas.

Esta relação de amizade, que durou desde a década de 70 até à data da sua morte, em meados dos anos 80, marcou profundamente a vida e obra de Cruzeiro Seixas, influenciando fortemente a sua vertente criativa ao nível do desenho e colagem, nomeadamente na criação de alguns *cadavre-exquis* e na forma como a fotografia podia ser utilizada enquanto forte elemento expressivo. Também a sua visão surrealista influenciou a obra de Mário Botas durante este período, ao nível da pintura, considerando-a estar mais perto da literatura o que, como se sabe, foi uma base do Surrealismo para Cruzeiro Seixas. Nos *cadavre-exquis* onde colaborou com Mário Botas ou Raúl Perez, nota-se a existência de alguma competição entre ambos. Tal como afirma Sarane Alexandrian “Há uma competição entre dois artistas, e o desenho obtido tem uma unidade que não encontramos nos “*cadavre exquis*” de vários autores. E não apenas a fusão da poesia e da pintura, mas ainda a fusão de duas personalidades”⁶⁷.

⁶⁶ Alexandrian, Sarane, *O Surrealismo de Cruzeiro Seixas*. Fonte on-line em: <http://www.triplov.com/surreal/cruzeiro-seixas-alexandrian.htm>.

⁶⁷ Alexandrian, Sarane, *O Surrealismo de Cruzeiro Seixas*. Fonte on-line em: <http://www.triplov.com/surreal/cruzeiro-seixas-alexandrian.htm>.

Através das conversas estabelecidas com Cruzeiro Seixas a propósito desta questão, o próprio salientou que essa competição entre os artistas foi sempre muito saudável e tinha por objectivo a busca por um melhor desenho. Das muitas colaborações estabelecidas com os artistas do grupo surrealista, António Areal (1934-1978) foi dos com quem mais privou e com quem produziu algumas obras de relevo para a carreira de ambos. Curiosamente, terá sido a partir do conhecimento dos desenhos de Cruzeiro Seixas, que iniciou a sua carreira como desenhador e encontramos pontos comuns entre estes dois artistas no que concerne à expressão no desenho através do negro da tinta-da-china sobre o branco do papel (Calhau et al., 1999, p.160).

Aliás, muitos dos seus trabalhos foram influencia, não só para Areal, mas para um conjunto alargado de jovens artistas, de acordo com Rui Mário Gonçalves, “Talvez Cruzeiro Seixas não saiba que, enquanto estava ausente em África alguns dos seus admiráveis desenhos andavam nas mãos de poetas, e que quasi num ritual secreto eram observados por jovens que se interessavam pelo surrealismo. Entre esses jovens, António Areal” (Almeida *apud* Gonçalves, 1996, s/p).

Ambos foram desenhadores por excelência e viam no Surrealismo uma manifestação de total liberdade e de revolução de mentalidades. Isto apesar de Areal se ter consagrado na arte portuguesa da segunda metade do séc. XX como pintor influenciado pelo Surrealismo, de forte pendor gestualista, tanto na pintura como nas construções tridimensionais que produziu. De acordo com Fernando Calhau:

Os desenhos iniciais de Santiago Areal são suportados por composições amplas, bem estruturadas, mesmo que algum imediatismo pareça surgir na insistência de certos riscados, como um arranhar muito físico, ou da configuração quase informais, próximas das de Cesariny, de algumas, raras, personagens. As suas grandes composições, em dimensão e qualidade gráfica, representam fundamentalmente situações de espaço, cenicamente topográficas, atmosferas esvaziadas de personagens, registos dos sítios mágicos, posteriormente a uma qualquer morte (Calhau, 2002, p.160).

Da colaboração entre os dois, resultaram obras singulares, sendo disso exemplo a obra *S/título* (1971) [Fig.149], cuja composição resulta na colagem de estranhas figuras que navegam sobre uma fotografia de uma chávena criada por Cruzeiro Seixas. Esta obra combina o desenho e colagem mista com vários tipos de colagem e uma linguagem gráfica de formas estilizadas e ambíguas, lembrando um pouco as obras de Magritte pela sua simplicidade e uso de imagens. Esta obra, que combina o uso de um objecto com o desenho de António Areal, foi descrita por Cruzeiro Seixas da seguinte forma:

Quando em 1967 percorri algumas cerâmicas propondo a realização desta Chávena, a recepção era a mais hostil, como se lhes estivesse a propor a obscenidade das obscenidades.(...) Não quero deixar de lembrar que, tendo enviado ao Areal uma fotografia desta Chávena, ele sobre essa fotografia pintou, em 1971, um líquido tinto de sangue, de onde lutam para se evadir dois terríveis personagens⁶⁸ (Seixas, 2005, s/p).

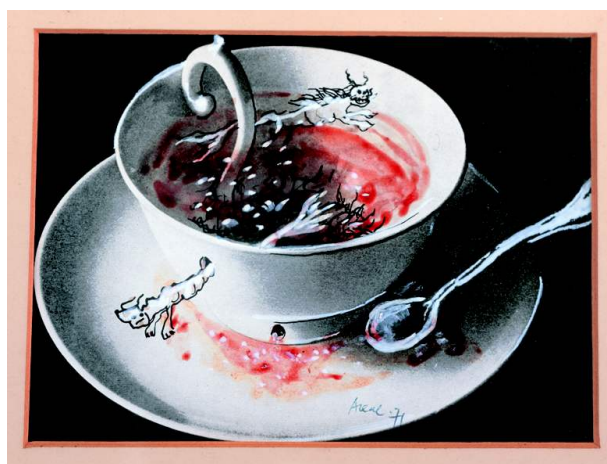


Fig.149 - Cruzeiro de Seixas/António Areal,
S/título (intervenção de Areal numa fotografia de uma chávena de Cruzeiro Seixas), 1971.
Colagem s/ ilustração, 115 x 170 mm.



Fig.150 - Cruzeiro Seixas / Mário Botas.
S/título (cadavre-exquis), s/data.
Colagem, grafite e guache s/papel, 315 x 402 mm.



Fig.151 - Cruzeiro Seixas / Carlos Eurico da Costa / Mário Cesariny. *S/título (cadavre-exquis), 1967.*
Colagem e guache s/papel, 535 x 594 mm.

68 Extrato de uma entrevista realizada a Cruzeiro Seixas em 2005, numa publicação on-line:
<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag53seixas.htm>

Da embora curta, mas intensa colaboração entre Mário Botas e Cruzeiro Seixas, destacamos uma obra em particular, *Os meus dois automóveis* (1974) [Fig.152]. Esta montagem fotográfica alude a uma fase muito alegre na vida de Cruzeiro Seixas, recordada pelo próprio, nas conversas que tivemos oportunidade de ter em privado, como um período de muita paixão, da qual destaca a saudade por um carro descapotável que adquiriu nos anos 70, com o qual fez inúmeras viagens pelo país, muitas das quais pelo Alentejo, na companhia de Mário Botas. No que respeita à colocação das figuras na composição desta obra, é curiosa a relação de desproporcionalidade da escultura que flutua sobre o automóvel.

A colaboração de Cruzeiro Seixas com outros artistas não ficou restrita somente ao desenho e ao uso da fotografia, já que em casos ocasionais alargou as suas parcerias à pintura, como podemos observar na obra *S/título (cadavre-exquis)* (1967) [Fig.151]. Esta obra é muito interessante já que ao contrário das anteriores, é totalmente abstracta, com uma exploração da intensidade da cor e de grande contraste entre formas irregulares que se completam umas às outras como manchas cromáticas.

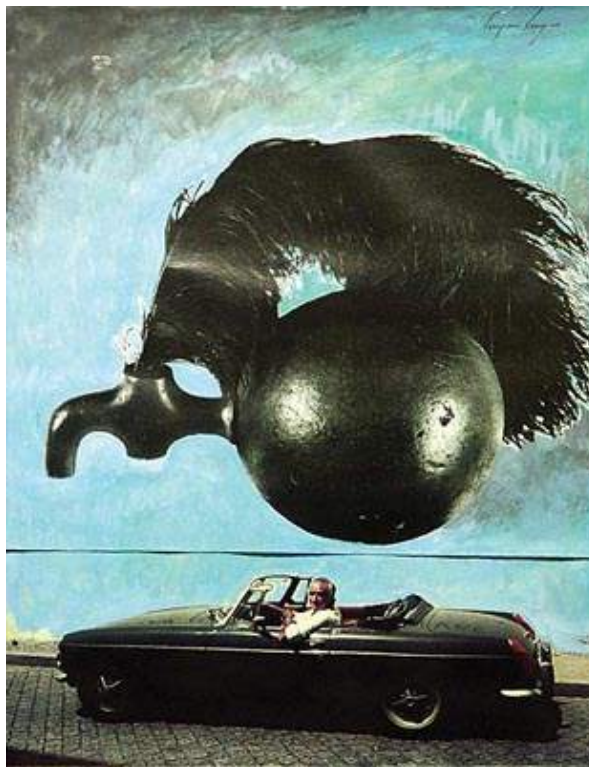


Fig.152 - **Cruzeiro Seixas / Mário Botas**, *Os meus dois automóveis*, 1974.
Técnica mista s/óleo, 240 x 180 mm.

5.6 A colagem no novo milénio

Ao longo de mais de quatro décadas, Cruzeiro Seixas desenvolveu um importante e extenso trabalho no campo do desenho e da colagem. O impacto do seu trabalho teve enorme repercussão no desenvolvimento do Surrealismo nacional e em toda a arte contemporânea portuguesa. A sagacidade, o empenho e a genialidade do artista estão patentes na diversidade dos desenhos e nos diferentes processos de colagem adoptados, que oscilaram à medida dos acontecimentos da sua vida.

Numa fase mais avançada da sua vida, a partir dos anos 90 e principalmente a partir da primeira década do séc. XXI, Cruzeiro Seixas regressou a um tipo de colagem de registo não figurativo, com uma composição marcadamente geométrica, que traduz, em certa medida, uma travessia entre as suas raízes e influências da juventude e a maturidade e sabedoria vividas no presente.

Na actualidade, apesar da sua idade avançada e de apresentar algumas debilidades físicas que o impossibilitam de pintar ou desenhar da forma brilhante a que nos habituou, tudo o que cria obedece a uma simplicidade renovada e surpreendente pela sua lucidez, criatividade e sentimentos, projectada em obras com grande contraste cromático e na exploração da relação de cinzentos. O próprio artista nos confidenciou acerca das suas limitações físicas para a prática artística, contudo também afirmou, de que isso não seria impeditivo de continuar a trabalhar e a criar, como aliás tivemos oportunidade de constatar em privado no seu atelier.

A poesia continua a ser o seu principal veículo inspirador para a prática artística sendo visível nos trabalhos desenvolvidos no passado, mas principalmente nas criações produzidas na actualidade que tivemos oportunidade de visualizar. Nessa medida, actualmente, a sua produção está restrita à criação de colagens, na sua maioria compostas com base na colagem de cartolinas e diferentes papéis sobrepostos, materiais que depois de terem sido considerados lixo, são recolhidos pelo artista para a criação de novas colagens. Quer na composição da maioria das colagens abstractas criadas no passado, como também nas do presente (como iremos ver de seguida), uma influência das primeiras colagens de Jean Arp, através de um jogo de formas geométricas coladas ao acaso. Nas conversas mantidas com Cruzeiro Seixas, o artista referiu precisamente o seu enorme apreço pelas obras de Arp e a influência das mesmas sobre o seu trabalho, sobretudo no que respeita à busca do automatismo criativo, presente na vertente abstracta que explora actualmente. Todas estas obras são de carácter geométrico e alguns trabalhos, apesar da sua desconstrução formal, apresentam uma composição de base figurativa, já que os elementos representados formam cenários compostos de paisagens que nos recordam os seus desenhos mais emblemáticos.

Em *Instantâneo de Soror Mariana ao luar* (2001) [Fig.153], podemos observar o que aparenta ser uma paisagem onde os elementos estilizados e geométricos formam montanhas, céu e sombras através da composição e colagem de diferentes papéis sobre um fundo de cartolina escura que contrasta com as cores claras, fazendo uma sobreposição de planos. Observamos a mesma metodologia de composição e sobreposição de elementos com a colagem de diferentes materiais, de papéis e cartão, num estilo marcado pela simplificação de formas a caminhar para a abstracção lírica que tanto apreciava.



Fig.153 - **Cruzeiro Seixas**,
Instantâneo de Soror Mariana ao luar, 2001.
Colagem s/papel, 240 x 240 mm.

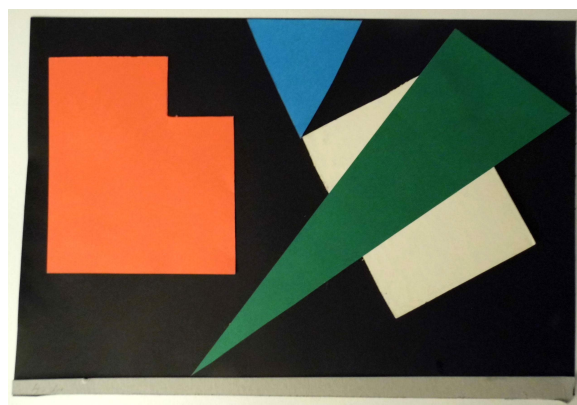


Fig.154 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, 2013.
Colagem s/cartolina, 500 x 700 mm.

Algumas obras, que iremos ver de seguida, representam uma faceta absolutamente inédita do seu trabalho e que pudemos fotografar e estudar na sua casa. Estas obras constituem uma ponte para outros períodos da sua carreira, em que a *assemblage* e a procura constante da representação do objecto surrealista esteve presente. Nesse enquadramento, de retrospectiva pelo passado é notório as influências da sua passagem por África, especialmente durante os anos 60, já que quando regressou de Angola para Portugal, trouxe consigo uma enorme colecção de objectos sobre os quais trabalhou e experimentou novas soluções criativas no domínio da colagem e do desenho.

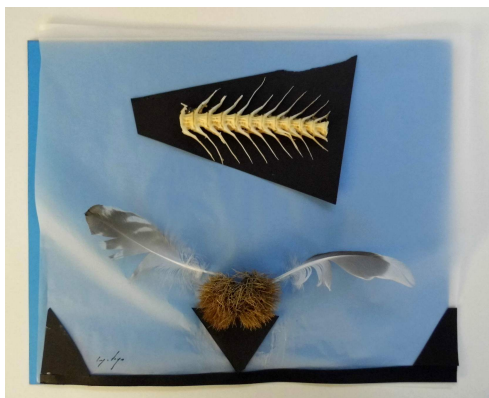


Fig.155 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, 2013.
Colagem penas, espinha s/cartolina e papel, 500 x 700 mm.



Fig.156- **Cruzeiro Seixas**, *s/título* 2013.
Colagem pedras, fechadura s/cartolina, 400 x 600 mm.

Na obra, *S/título* (2013) [Fig.155] e *S/título* (2013) [Fig.156], fez uso de vários objectos orgânicos, como espinhas e penas coladas sobre a superfície do papel e cartolina. É patente nesta primeira peça, uma composição que caminha claramente para o abstraccionismo através de pedaços de cartolina recortadas com formas geometrizadas e coladas sobre o papel (que traduz muito do seu trabalho na componente abstracta durante os anos 60), mas que contrasta com elementos facilmente identificáveis, como objectos tridimensionais do quotidiano e colados sobre o papel. Apresentamos em sequência uma outra colagem [Fig.156], que apesar do carácter aparentemente não figurativo, é demonstra um carácter perspéctico pela presença da linha do horizonte que divide toda a composição entre claro-escuro, sobre a qual flutuam diferentes objectos, uma pedra e um resto de uma maçaneta. Na mancha de cor mais escura, é curioso a colagem de uma moldura com um rosto feminino que observa toda a paisagem, cujos alguns elementos recortados sobrevoam num céu radioso e explosivo de cores vibrantes.

Em outras obras o autor remete-se somente ao corte, colagem de papel e cartolina sobre cartolina, com formas geometrizadas e abstractizantes, compostas na sua maioria por manchas de cor escura, em contraste com os elementos colados de forma dispersa em branco, como podemos observar em *S/título* (2013) [Fig.157].



Fig.157 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, 2013.
Colagem s/cartolina, 500 x 700 mm.

É também de realçar a constante procura e interesse pela componente figurativa e escultórica do objecto e dos poemas-objectos que o acompanharam em toda a sua vida, sendo isso visível na obra *S/título* (2013) [Fig.158], onde o elemento representado nos transporta claramente para as esculturas que criou no passado e dos poemas-objectos, em que associa a escrita ao desenho e colagem. Esta obra vem acompanhada de uma frase em rodapé, “O meu anjo da guarda”.

Podemos concluir, após cuidada observação desta e de outras obras, que existe no processo de criação artística uma relação inseparável entre objecto, desenho e colagem, em que a escrita e a poesia assumem diferentes formas e posturas mascaradas por cortes, recortes, formas esculturais e ambíguas. É esse silêncio quase gritante, que, oníricamente, estas obras nos relatam algumas das suas fantásticas experiências vividas ao longo de mais de cinco décadas.⁶⁹

Embora não iremos desenvolver, importa referir num período mais recente, um conjunto de intervenções com colagem sobre uma série de serigrafias que retratam alguns dos seus trabalhos mais importantes. Este trabalho foi realizado em parceria com o Centro Português de Serigrafia e da publicação de um catálogo que reúne um conjunto destas obras.



Fig.158- **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, 2013.
Colagem s/cartolina, 500 x 500 mm.

⁶⁹ Importa referir num período mais recente, um conjunto de intervenções com colagem sobre uma série de serigrafias que retratam alguns dos trabalhos mais importantes de Cruzeiro Seixas. Esta operação foi realizada em parceria com o Centro Português de Serigrafia tendo sido publicado um catálogo que reúne um conjunto destas obras. Não incluímos esta modalidade de colagem nesta investigação, por nos parecer um trabalho pouco desenvolvido, apesar de constituírem um conjunto esteticamente agradável. catálogo *Cruzeiro Seixas – Sugestões para o Futuro*, 2009.

6. *Scrapbooks* um arquivo de projectos e memórias

Pode-se ser desenhador/pintor e so mesmo ditar filosofias e as suas leis, mas julgo que tambem se pode ser APENAS desenhador/pintor. Não gosto de coisas a que se é obrigado. Evidentemente a quem desenho como eu enquanto a mao se encontra e desencontra com a caneta a tinta da china com o papel ocorrem multiplas ideias. Algumas aponto-as numa especie de cadernos diarios (não “diarios”) que mantenho desde ha anos, mas ideias que de facto ajudem a SALVAR O MUNDO, por certo ninguém se espera de mim – e á minha volta elas parecem-me bem ppucas [sic] e por vezes infelizmente bem risíveis (Seixas, scrapbook nº18, p.65).

Considerando a vertente inédita dos *scrapbooks* no conjunto da obra de Cruzeiro Seixas e mesmo na arte contemporânea portuguesa, achamos do maior relevo o seu estudo, focado no domínio do desenho e da colagem. Tendo em conta estes aspectos, e ainda antes de analisarmos de forma detalhada alguns desses registos, consideramos ser primordial fazer uma introdução acerca da origem desta prática artística na esfera internacional, relacionando-a com o percurso de Cruzeiro Seixas nesta área⁷⁰.

A prática do *scrapbook* não é nova, sendo utilizada pelos artistas há muito tempo, desde o séc. XVII, como um espaço de registo de memórias, de ideias e conceitos. A sua definição não é unânime nem pretende ser consensual, pois a sua utilização foi múltipla por parte dos artistas, tanto no que diz respeito às abordagens, como aos temas e materiais utilizados. Desde o início do séc. XX, o uso do *scrapbook* generalizou-se um pouco por todo o mundo, principalmente nos EUA, onde foi amplamente usado como suporte de registo gráfico e iconográfico da cultura americana. Segundo a opinião de Jessica Helfand:

The Scrapbook was the original open-source technology, a unique form of self-expression that celebrated visual sampling, culture mixing, and the appropriation and redistribution of existing media. Over time, it came to mirror the changing pulse of American cultural life – a life of episodic moments, randomly reflected in a news clipping or a silhouetted photograph, a lock of baby hair or a Western Union Telegram. As a genre unto themselves, scrapbooks represent a fascinating, yet virtually unexplored visual vernacular; a world of makeshift means and primitive methods, of gestural madness and unruly visions, of piety and poetry and a milion private plagiarisms (Helfand, 2008, p.17).

⁷⁰ Na Fundação Cupertino de Miranda, tivemos acesso a um importante espólio, composto por 42 *scrapbooks*, colecção adquirida pela Fundação em Paris, por intermédio da poeta e escultora Isabel Meyrelles que entendeu o valor destes cadernos. Isabel Meyrelles (1929) é uma das principais referências no campo da escultura e da poesia em Portugal na última metade do século XX e manteve grande amizade com Cruzeiro Seixas ao longo das últimas décadas. Sobre esta artista ver : Meyrelles, 1970.

Esta definição serve em absoluto para se entender os cadernos e dossiers de Cruzeiro Seixas e a utilização da palavra inglesa ajuda-nos a caracterizar um género que é independente dos cadernos de registos gráficos, de viagem ou mesmo dos cadernos diários. De facto, o suporte foi encarado como uma forma de arquivar memórias e ideias, de carácter narrativo e auto biográfico, que teve bastante relevância na sociedade americana deste período. Para muitos, serviu como um registo de acontecimentos, que manteve eternamente viva a essência do seu autor e um legado para gerações futuras. O *scrapbook* teve uma particular utilização em períodos de conflito, nomeadamente durante a I e II Guerra Mundial. A esse propósito, Jessica Helfand afirma:

The scrapbook came to be seen as a kind of capsule, an archive of printed miscellany, personal anecdotes, and material remnants that filled a private need, yet at the same time reflected a tacit awareness of certain public values. To view these volumes today is to witness the emerging and often contradictory sensibilities of a newly modern age, to see firsthand how Americans embraced adversity and ambition, fear and faith, the self and society (Helfand, 2008, s/p).

A autora acrescenta: “Keeping a scrapbook, it suddenly seemed, might be as close as anyone could get to achieving at least the illusion of immortality. Implicit in this supposition was an increased desire to rescue (and a distinct tendency to embellish) the past” (Helfand, 2008, p.111). Salvar o passado e de certo modo torná-lo heróico constitui, na nossa perspectiva, uma das intenções maiores de Cruzeiro Seixas. Ao organizar estes exemplares, provavelmente sem a noção exacta de que o fazia, o autor tinha a consciência da pertença de pleno direito a uma geração heróica de artistas portugueses, que actuava numa conjuntura adversa e sem apoio algum de tutelas públicas, como o próprio afirmou: “Nos anos 40 a maioria dos que se reuniam no café Hermínius ainda não tinham atingido os vinte anos, mas reinventávamos o possível à medida do tempo Pidesco que nada têm a ver com o patriotismo” (Seixas, 2009, s/p). Neste clima, não era fácil aceder a informação referente ao que se passava na Europa, no que diz respeito à arte e cultura: “...Em espanha saíram revistas, desde 1918, poemas de Breton, de Soupault, Aragon etc. Aqui em 1947, tínhamos nós vaga notícia da existência do surrealismo...” (Seixas, *scrapbook* nº39, p.107).

Roland Barthes afirma que “The basic rule of scrapbook is that it takes all kinds. Its contents range from the intimate to the banal, from horrific pictures to party napkins, from head shots to headlines. In contrast with notebooks, however, scrapbook are filled not but ideas but by things” (Kidnick, 2013, p.5). Estas *coisas*, que substituem os textos e as ideias, constituem de facto um tipo de atitude relativamente à expressão e reflexão artística que terá o maior desenvolvimento no movimento Pop, nomeadamente através de Andy Warhol e Roy Lichtenstein, que buscam no quotidiano actual e popular (das massas) matéria para a arte, desenvolvendo muito a colagem.⁷¹

71 Para um dos expoentes do movimento Pop, ver a obra de Kenneth Goldsmith (2006) *Andy Warhol: Giant Size*. London; New York: Paidon Press.

De facto, na época contemporânea e principalmente durante o período de pós-guerra, o uso da colagem nos *scrapbooks* atingiu novos patamares por parte dos artistas, com intervenções complexas e que transmitem o vigor deste suporte. Segundo Alex Kidnick “If the practice of scrapbooking percolated before the war (Hoch’s colleague George Grosz also made some striking examples), it took off with an increased vigor in the postwar period” (Kidnick, 2013, p.6). Ainda segundo este autor, os *scrapbooks* foram usados como forma de produzir obras de arte nos últimos vinte anos: “In the last twenty years or so, an increasing number of artists, including Isa Genzken, Richard Hawkins, and Jean-Michel Wicker (and, of course, many others), have used the scrapbook as a way to produce works of art” (Kidnick, 2013, p.9).

Esta constatação situa os *scrapbooks* em absoluto na esfera de acção do desenho, entre o pensamento artístico sob forma de imagens, os *primo pensiero* e a obra final. Giorgio Vasari definiu esta tipologia de desenho como um momento único da produção artística, ligada ao esquisso, ao pensamento sob forma de imagem, desenhada rapidamente e num impulso criativo primordial (Arruda, 1998, p.12).

O conceito de criação de obra artística através dos *scrapbooks* representa um espaço singular e ao mesmo tempo universal, que comporta um infinito conjunto de linguagens e uma verdadeira porta de entrada na intimidade dos seus autores. Para a prática artística podem servir meramente como um suporte para desenhos preparatórios e esboços e ao mesmo tempo constituir uma obra final no conjunto do objecto – *scrapbook*.

Acerca desta problemática, o que diferencia um registo preparatório de uma obra final? Esta interrogação não possui uma resposta objectiva e tem suscitado um amplo espaço de discussão, já que o critério é definido pelo artista no processo de criação. O catálogo de Andrew Roth e Alex Kidnick – *Paperwork: a Brief History of Scrapbooks*⁷² – permite chegar a algumas conclusões e obter uma parcela dessa resposta, através da compilação de um conjunto muito diversificado de *scrapbooks*. O documentário fotográfico de Isa Genzken’s – *I Love New York, Crazy City* – é exemplificativo de uma abordagem de carácter documental que, pela sua estrutura, foi previamente concebido como um suporte para a concretização de obras finais. Segundo a descrição de Andrew Roth e Alex Kitnick, “(...) I Love New York, Crazy City is one such example: made during a year she spent in New York in the mid-1990s, the book is a madcap conglomeration of color snapshots, faxes, and letters affixed to the pages with electrical tape”⁷³ (Kidnick, 2013). Outros exemplos demonstram uma interpelação experimental e vanguardista, sem qualquer preocupação pela ordem ou composição formal dos elementos. Ou seja, os *scrapbooks* não necessitam de seguir um padrão estabelecido de paginação.

72 Esta publicação é essencial para este tema já que nos dá uma visão muito alargada das várias abordagens seguidas por artistas contemporâneos internacionais, na vertente do desenho, da colagem e da fotografia.

73 Citação retirada de fonte on-line: <https://www.ica.org.uk/whats-on/paperwork-brief-history-artists-scrapbooks>

Todavia, os *scrapbooks* afirmaram-se sobretudo, como veremos na obra de Cruzeiro Seixas, como um arquivo de memórias, destacando-se a esse nível um livro-de-artista intitulado *A Public Intimacy (A Life Through Scrapbooks)*, da autoria de Paul Buck. Esta publicação congrega uma série de registos dos arquivos do autor, iniciados em 1964, onde a colagem assume particular relevância, com recortes de imagens e texto adjacente⁷⁴. Paul Buck é um artista multifacetado – poeta, escritor, professor – que congrega um valioso conjunto de registos assente na colagem de recortes de jornal, fotografias, recortes de entrevistas, envoltos numa forte componente narrativa com base no seu repertório pessoal. Este artista esteve no centro da arte contemporânea europeia durante os anos 60 e 70 e fundou a revista semanal *Curtains*, que ajudou a lançar artistas seus contemporâneos como o escritor Paul Auster⁷⁵ e o filósofo Jacques Derrida.

Nos *scrapbooks* de Cruzeiro Seixas nota-se sobretudo uma visão eminentemente contemporânea e vanguardista, alternada com uma linguagem mais convencional, embora sempre experimental, num espaço aberto e preparatório para futuras obras ou constituindo-se como uma obra final. O desafio permanente e a liberdade de atingir novos limites estão implícitos em muitos dos seus registos escritos, aqueles que classifica de *desaforismos*, uma palavra criada por Cruzeiro Seixas para designar os seus textos, onde pode expressar todo o tipo de opiniões, desabaços e críticas e onde encontramos espaço para a crítica e inclusivamente para a autocrítica.⁷⁶

Estes cadernos também revelam uma longa carreira artística, com mais de quatro décadas, compreendida entre a década de cinquenta e o início do novo século⁷⁷. Os referentes de linguagem adoptados foram por vezes divergentes, mas convergem para momentos de reflexão, de crítica ou de emoção – inquietação, irreverência, entusiasmo, alegria ou melancolia – nem sempre tendo um destinatário específico. Na nossa tese, projectamos esta realidade e ao longo desta viagem, vislumbramos um vastíssimo conjunto de textos, frases manuscritas em forma poema ou prosa, escondidas numa página ou articuladas com desenhos, colagens, fotografias e postais ilustrados. O uso da imagem, da fotografia e, como já foi dito, da literatura, foram essenciais para a definição de uma linguagem gráfica que representa o seu testemunho dos ideais surrealistas. A propósito da noção do tempo, Cruzeiro Seixas afirmou: "...o meu passado está tão vivo quanto está o presente, e é nele que engendre o presente, certo que não ha futuro. Tudo é fragil como uma flor...e vive ha milhões de séculos!..." (Seixas, *scrapbook* nº 13, p.72).

Em cada caderno é possível descobrir um infundável aglomerado de registos e referências a inúmeras personalidades ou movimentos artísticos, de citações que veiculam uma multiplicidade de desabaços, opiniões e frases soltas, alternadas com desenhos. A colagem assumiu em alguns destes registos um singular método de expressão que importa analisar, constituindo o foco principal do nosso estudo.

74 Texto traduzido de fonte on-line: <https://www.bookworks.org.uk/node/1686>

75 Texto traduzido de fonte on-line: <http://www.amazon.com/Paul-Buck-Intimacy-Through-Scrapbooks/dp/1906012296>

76 Aforismo – Palavra que descende do grego “*aphorismus*” e que enuncia uma regra, um pensamento ou uma advertência. Fonte on-line através do link: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/aforismo>.

77 O pintor continua a produzir colagens na actualidade tendo abandonado o desenho e a pintura e mesmo os *scrapbooks*.

No entanto, podemos afirmar que os *scrapbooks* constituem uma forma espacial de colagem em si mesmos, pois são formas de suporte para a colagem e armazenamento de *scraps* (sucata, se traduzirmos à letra, mas que significa restos, lixos, fragmentos civilizacionais fora de uso). É deste ponto de vista que Bernardo Pinto de Almeida analisa a obra de Cruzeiro Seixas:

Cruzeiro Seixas é pois o autor (se assim ainda se pode chamar-se-lhe), de uma obra que, na sua insistência fragmentária – assumida em mil papéis, pouco mais que esquissos, se realiza sobretudo na promessa de uma obra a vir. Obra ainda (e sempre) por realizar, de que cada fragmento é um sinal, uma promessa, mas também um signo de desastre e de irreparável realização em unidade (Almeida, 2000, p.23).

Contudo, este espaço criativo afirmou-se muito para além de um simples registo dos momentos mais marcantes do artista, constituindo similarmente uma exaltação dos valores mais íntimos e dos ideais surrealistas. Neste círculo de intimidade, Cruzeiro Seixas demonstra o seu interesse pelo movimento surrealista desde a sua génese, sobretudo pela relação com os artistas da sua geração, fundadores do *GSL*, por todo o seu percurso e pelas diferentes fases do seu trabalho, com especial ênfase pela sua passagem por África, como veremos adiante.

6.1. 42 *scrapbooks* de Cruzeiro Seixas

Os *scrapbooks* do artista integram portanto um conjunto multifacetado de registos. Na vertente plástica, sobre a qual nos iremos debruçar, deparamos com desenhos em praticamente todos os cadernos (com excepção dos *scrapbooks* nº 38 e 41, que apenas contêm textos e fotografias), pelo que seleccionámos um conjunto de oitenta e seis imagens para analisar.

O critério de selecção consistiu em reunir um conjunto significativo de imagens fortes e de grande qualidade estética, com base na colagem, integrando desenho e escrita e revelando uma das poéticas de Cruzeiro Seixas, a reacção directa a acontecimentos do dia a dia, como o próprio refere. Em relação a essa questão, Cruzeiro Seixas fez o seguinte desabafo num dos seus cadernos:

(...) hoje neste 2001, vejo que ha muitas coisas nestes cadernos que perdem sentido por não estar datada. Pode-se adivinhar que quasi sempre estes apontamentos são reacção directa a acontecimentos do dia a dia, mas quem deveria ter reagido não reagiu, e eu não tinha (não tenho) acesso a jornais, e também nenhum desejo de me salientar (Seixas, *scrapbook* nº7, p.47).

De facto, a grande maioria dos desenhos não estão datados, sendo o seu registo ocasional. Todos os cadernos preservam um óptimo estado de conservação existindo, porém, alguma desorganização na forma como estão dispostos e contabilizados. Importa fazer menção às capas dos *scrapbooks*, já que, em alguns casos, como poderemos ver mais à frente, foram alvo de diferentes intervenções com colagem, de modo a autonomizar cada peça, dando-lhe um carácter espacial.

Não percebemos, no entanto, que essas capas tenham qualquer referência ou coerência com o recheio do caderno correspondente. No seu interior, é patente uma desorganização aparentemente propositada e vislumbramos uma articulação muito vasta de elementos, principalmente no que diz respeito ao uso da colagem, construída sobre fotos, recortes, desenhos, frases manuscritas ou dactilografadas, cartas ou papéis oficiais.

Também comum é a colagem de elementos alusivos a eventos ou acontecimentos, convites para exposições, páginas de revistas e de jornais. Embora com diferentes proveniências, a vertente literária assume particular importância: poemas, cartas, expressões dos seus conhecidos e amigos, artigos de opinião em jornais, sempre ou quase sempre integrando expressão de um desabafo ou testemunho pessoal. Estas obras, como afirmámos repetidamente, não têm coerência cronológica nem temática ou de nenhuma outra ordem, daí que olhemos para estes cadernos de um ponto de vista temático e não sequencial, pois cada um constitui um espaço identitário, livre de qualquer receio, preconceito ou condicionalismo.

De facto, algumas destas composições, configuram reflexões e testemunhos da experiência pessoal e profissional de Cruzeiro Seixas, com mensagens por vezes imbuídas de fortes críticas e com destinatários bem definidos. No domínio da crítica social, existem nos *scrapbooks* inúmeras colagens de recortes de jornal, com notícias referentes a temas muito específicos de interesse para o pintor. A preocupação pela crítica, mesmo ao nível da política, com a colagem de recortes de jornal e revistas, foi abundantemente seguida pelos artistas na esfera nacional e internacional. Este tipo de abordagem remete para os *papier collés* de Picasso, onde o artista seleccionava criteriosamente os recortes de jornal para colar nas suas obras, ou para as colagens de Raoul Hausman do período Dadaísta, sempre carregadas de ironia e sarcasmo, ou ainda, no campo nacional, para as colagens de Mário Cesariny, Jorge Vieira e Mário Henrique Leiria que, no caso particular de Cesariny, se destacam pelo uso de uma linguagem visual muito forte, como podemos observar em obras como *General De Gaulle* (1947) ou *Abril, Semana Santa* (1998). Nesse contexto, merecem igualmente destaque os trabalhos de Júlio Pomar, pelo seu permanente activismo, presente em muitas das suas obras, nomeadamente nas colagens da década de 60 e 70.

Contudo, Cruzeiro Seixas, ao contrário de outros artistas da sua geração, nunca se envolveu activamente em questões políticas, remetendo essa faceta para os registos nos seus *scrapbooks*, tal como o próprio afirma, “...não fujo da luta política, mas não tenho desejo de dar com os políticos que conhecemos, nem de andar aos gritos pelas ruas; julgo que a política está tudo o que faço...” (Seixas, *scrapbook* nº 13, p.72). Outras mensagens, presentes através de texto manuscrito, fazem referência a assuntos específicos ou citam opiniões de outros artistas, com alguns dos quais estabeleceu amizade, como é o caso de Mário Cesariny, citado num texto notável sobre os desenhos de Cruzeiro Seixas, cuja fonte não conseguimos identificar.

(...) De qualquer modo não é hoje mais fácil surgir de olhos limpos a detectar a forma inicial com que Cruzeiro Seixas ironiza a forma e ironiza [sic] a sua própria vida, mesmo onde ela seria a mais dramática. Se os desenhos à pena são rumores de catástrofe, braços de bichos cegos, ciclistas despernados, vítimas todos de NAUFRAGIO NA LUZ, nos objectos e na pintura, talvez pelo socorro da cor, é sempre de ironia que se trata, comentário à maneira com que o sol SE POE. Que janela SE ABRE. OU a perna SE ESTICA. não haverá maneira ainda mais incómoda de habitar o planeta? Sumptuoso ou selvagem, amável ou terrível, Cruzeiri [sic] Seixas dá a outra hipótese, visão objectiva de quem está mas não vai demorar: não é para nós o CONSUMO DAS COISAS. Em arte.(...) (Cesariny texto dactilografado in Seixas, scrapbook nº8, p.174).

Não obstante, os seus registos configuram, na sua maioria, momentos de desabafo e libertação, com a descrição de acontecimentos vividos ou dirigidos a personalidades que marcaram a sua vida, compostos por frases que definem os seus desejos e sonhos.

Embora o nosso estudo não esteja focado na vertente literária, é importante fazer menção a alguns aspectos da mesma, na medida em que ela é indissociável da sua obra plástica. Esta viagem é acompanhada por uma associação permanente entre literatura e desenho, onde por vezes não é fácil definir os limites de ambas. A influência de Breton, na vertente literária e conceptual, é por demais evidente e notória, como podemos ver no manifesto surrealista ou em frases que o próprio Cruzeiro Seixas citou nos seus cadernos, em particular no que dizia respeito ao estudo da psicanálise e dos sonhos: “A psicanálise, aliás, não está em condições de abordar semelhantes fenómenos, a despeito dos seus grandes méritos, e já é conceder-lhe créditos excessivos admitir que esgota o problema do sonho ou que não ocasiona simplesmente novos falhanços de actos a partir da sua explicação dos actos falhados. Andre Breton 1928” (Seixas, scrapbook nº9, p.25).

Cruzeiro Seixas não esquece o papel interventivo de outros artistas no que concerne ao Surrealismo, como Salvador Dalí, sobre quem o próprio fez questão de fazer a seguinte reflexão:

...Dalí não é mais do que um entre as inúmeras figuras geniais que o Surrealismo oferece à humanidade, ou que ofereceram ao Surrealismo. Os seus escritos são plenos de inteligência, mas havia neles talvez um excesso de humor que o arrastava para situações insuportáveis, como por exemplo a sua adesão ao franquismo. Talvez o dinheiro fosse uma enormíssima tentação, e Breton denominou-o como “avida dólares”, mas julgo ser o humor que o arrastava. A inteligência tem esses mistérios. Ele Dalí, ficara gravado a fogo na história viva do século XX...
(Seixas, scrapbook nº13, p.72).

O estudo da psicanálise foi importante para essa visão surrealista, que posteriormente foi transposta para os mais diferentes campos das artes. Segundo a opinião de Eurico Gonçalves “A psicanálise ajuda a desocultar sonhos, monstros, fantasmas, visões obsessivas de desenhos recalcados. Na descendência do notável pintor do século XV Jerónimo Bosh surge o surrealismo visionário de Cruzeiro Seixas, tão capaz de tactear o desconhecido como de alterar o conhecido, (...) (Almeida *apud* Gonçalves, 1995, s/p).

Todavia, a influência no seu trabalho de um grupo de artistas que considerava geniais foi muito alargada, dando corpo a um movimento que Cruzeiro Seixas considera revolucionário nos valores, “Que é feito desses que abriram portas geniais para o futuro como Isidore Ducasse, Fourier, Freud, Picasso, Magritte, Chirico, Artaud, Breton, Tzara, Duchamp etc., etc., etc.,? Que cenários tristes outros puseram para além dessas portas? (Seixas, 2009, s/p).

Muitos dos registos de Cruzeiro Seixas iam muito para além dos limites do papel, através da sua força visual e emocionalidade, ajudando a desvendar as suas ideias e o seu desejo de sonhar, viajar e conhecer novas realidades. Em relação à sua obra, Cruzeiro Seixas afirmou: “A minha obra, se existe, nada tem a ver com qualquer fantástico; o que desenho ou pinto é a realidade, a minha realidade. Fantástica é para mim a realidade dos outros” (Seixas, *scrapbook* nº3, p.18).

Uma das questões abordadas pelo próprio e que nos suscitou particular relevância, diz respeito à sua falta de formação académica. Apesar de desvalorizar esta situação, Cruzeiro Seixas mencionou-a em vários desabaços, sendo visível algum desconforto sobretudo pelo facto de em alguns momentos se sentir descriminado em relação à maioria dos seus antigos colegas, que tinham um percurso académico. Isso é patente quando o próprio afirma, num dos seus cadernos, que:

*...de certa forma compreendo aqueles que me hostilizam; como aceitar um tipo que não frequentou Liceus, Faculdades, Universidades? É lá que se fazem as relações dos que ascendem aos mais altos lugares do país! Quem me conhece? Ninguém. E não será necessário referir os meus 14 anos de ausência em África acrescidos de mais 6 escondido no Algarve serrano, seguido do espectacular distanciamento do Cesariny. Intrigas de toda a espécie, pesados silêncios, e muitas culpas minhas. Apesar de tudo estou com quasi 83 anos, vivo, mas tristíssimo—tristíssimo por mim e pelo todos os outros. Deixo centenas e centenas de desenhos, pinturas, poemas etc, coisas sem clarificação dentro da Arte, estórias, estórias de que eu proprio ignoro o sentido imediato (Seixas, *scrapbook* nº7).*

Visualmente, encontramos em algumas das suas representações uma atmosfera de tensão entre o figurativo e o abstracto, entre a construção e a desconstrução, entre a figuração e a desfiguração, sendo esta característica definidora de uma parcela do seu estilo gráfico. Os *scrapbooks*, constituíram para Seixas, tal como para outros artistas citados anteriormente, o espaço ideal para uma representação livre, sem barreiras ou constrangimentos, que nem os limites da folha de papel conseguiram quebrar e onde o figurativo vive lado a lado com o abstracto e a realidade convive com a transcendência.

Nesta viagem que agora começamos, “Cruzeiro Seixas, leva-nos a acompanhá-lo, uma vez mais, na sua grande viagem, na sua aventura do conhecimento. Ela está apenas a começar; ela é agora nossa, visto que nos pertencem e nos são dedicados e legados o enigma e a maravilha das suas imagens (Fernandes, 1999, p.5).

Todos os registos do artista surgiram de forma natural e espontânea, como um nascer e renascer constante num universo à parte, fora da racionalidade. Isso traduziu-se em obras criadas sobre todo o tipo de suportes e escalas, sendo somente necessário, como no caso dos cadernos, uma folha e uma caneta. A esse propósito, Cruzeiro Seixas afirma:

Os poemas como os desenhos e as pinturas, aconteceram sem pensamento prévio e foram logo esquecidos. Nada foi estudado, trabalhado, nada dependeu de outro esforço do que o de viver o dia-a-dia. Desde que se ofereça papel a coisa acontece, mais como uma fatalidade do que como uma qualquer espécie de esperança. Talvez por um momento alguma vez tenha respirado melhor quando da ilusão de um encontro com este ou com aquele, durante um minuto (Seixas, *scrapbook* nº18, p.58).

6.2 Métodos e técnicas nos *scrapbooks*

A reduzida escala de muitos dos cadernos sobre os quais Cruzeiro Seixas intervencionou, não foi condicionante para o seu trabalho artístico, encontrando o artista diferentes soluções para esta questão por intermédio de um conjunto de técnicas e metodologias que revelam a coerência estética da sua obra. O próprio artista afirmou que uma ideia de método nunca foi primordial ou condicionante no processo de criação “...método nunca o tive; quando começava a desenhar ou pintar, muito raramente tinha uma ideia nítida do que ia fazer. Esquecia ensinamentos e teorias, não pensava em pintura, era o amor, a morte, o desespero, as pessoas que conheço e principalmente as que desconheço que me tomava” (Seixas, *scrapbook* nº38, p.10).

No exemplo abaixo, testemunhamos a importância que a colagem ocupa no seu percurso artístico na citação do artista Adriano del Valle (1895-1957) [Fig.159], que repetidamente encontramos em diferentes cadernos (volta a colar este mesmo texto).

Ainda assim, apesar de tão peremptoriamente afirmar essa despreocupação para com a componente metodológica, os seus registos mostram um refinamento e uso de métodos que revelam a sua excelência como desenhador.

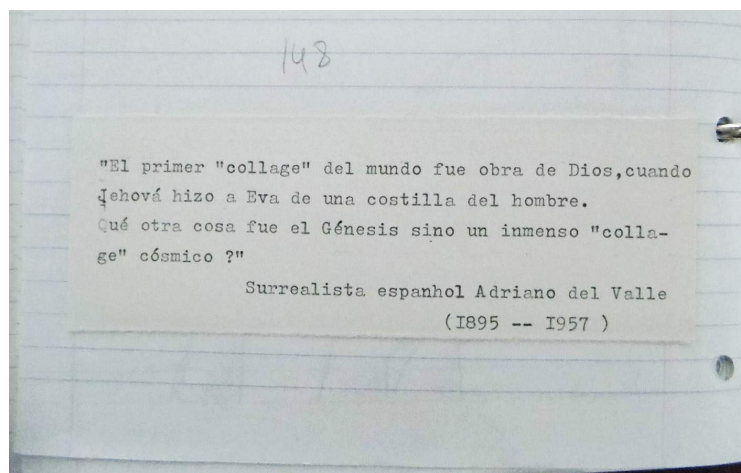


Fig.159 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título (pormenor)*, *Scrapbook* nº24, p.148. s/data.
Colagem papel dactilografado s/papel, 50 x 160 mm.

No seu conjunto, os *scrapbooks* podem ser perspectivados como uma intervenção onde tudo é colagem, desde a personalização das capas e contracapas ao interior, onde incorpora uma sucessão de métodos por vezes sobrepostos numa mesma composição, através do uso de técnicas mistas.

Em cada caderno, não existe uma coerência na metodologia ou técnica de colagem, sendo o acaso o que determina a sua organização. Essa procura por uma organização desordenada é algo puramente conceptual e extensível à sua obra.

Esse critério de selecção e preenchimento dos cadernos, resulta de um somatório desordenado de imagens que vão sendo adicionadas sem grande preocupação pela organização ou enquadramento. Essa sensação de despreocupação na sua exploração gráfica é algo que é de certa forma transversal e subjacente a este tipo de suporte, tanto na esfera nacional como internacional. A este respeito, Alex Kidnick afirma “But looking at scrapbooks is always a bit like looking at an archive – it’s perpetually unfinished. Even when all the pages are filled” (Kidnick *apud* Hawkins, 2013, p.149).

Os quarenta e dois *scrapbooks* são compostos, nos primeiros números, por pequenos cadernos grossos do número 1 ao número 6 e os restantes por dossiers preenchidos por folhas soltas, brancas, de linhas ou quadriculadas. Cada caderno possui, em média, cento e cinquenta a duzentas páginas e são constituídos pelos mais variados registos com escrita, desenho, colagem e fotografia. A sua escala não é semelhante, mas oscilam entre os formatos A4 e A5, sendo que alguns destes dossiers obedecem a dimensões que já não existem. A tipologia de cada um é determinante para condicionar as escalas das colagens e desenhos, sendo que em algumas das suas intervenções, como iremos ver mais à adiante, contêm estratégias de fuga aos limites do papel e à sua extensão, através da sobreposição de outros suportes.

Ao nível do tipo de suporte utilizado para a colagem, foram usadas diferentes gramagens de papel e cartolina sobre os quais Cruzeiro Seixas desenha e cola documentos referentes à sua vida: cartas, papéis, fotografias e documentos oficiais dos empregos que teve, postais e papéis dactilografados que marcaram o seu trajecto de vida. Das folhas e documentos oficiais sobre os quais interveio, destacamos os que são referentes aos empregos tidos em Portugal e em África, sobre os quais desenhava, riscava e escrevia, sem qualquer preparação ou carácter pré-definido, como se pode observar, por exemplo, na obra *S/título* (Seixas, SB nº6, p.91) [Fig.160]. De assinalar também neste caso, o aproveitamento de uma das formas patentes no fundo para a sua reprodução no desenho. Trata-se de um papel oficial da secretaria de Estado da Cultura, integrando a época da Presidência do Conselho, podendo datar-se este desenho de 1977, pelo carimbo de correio com a designação: *3 anos pela liberdade e democracia*.

Outra peça importante é a obra *S/título* (Seixas, SB nº29, p.39) [Fig.161], onde Cruzeiro Seixas se serviu de uma folha de carta oficial de uma empresa onde trabalhou, fazendo uma associação curiosa entre desenho e escrita e criando uma série de palavras-chave, num registo gráfico pouco habitual, com uma linguagem visual obscena, algo *naïf*, que nos transporta para o trabalho que o artista, Jean Michel Basquiat (1960-1988)⁷⁸ realizou durante a década de 80. Como artista saturnino, *born under Saturn* e, portanto, fora das convenções morais da sociedade, justifica-se o interesse por este desenho de carácter obsceno.

Como metodologia criativa, o artista ultrapassa a forma dos cadernos servindo-se das duas páginas ou dos *dossiers* como suporte para o mesmo desenho, aplicando a colagem em qualquer uma das páginas ou em ambas. Temos esse exemplo na obra *S/título* (Seixas, SB nº2, p.172-173), [Fig.162], com um desenho de traços, contorno e cenário preenchido pelo negro, quebrados por faixas de luz penetrantes e figuras desconcertantes, em muitas ocasiões irreconhecíveis. Neste caso, o desenho é feito através da colagem parcial de uma folha oficial da Intendência Geral dos Abastecimentos de Lisboa, pertencente ao Ministério da Economia.

Em outras peças, utilizou postais oficiais do Estado português para desenhar, preenchendo toda a superfície do postal a negro, com tinta-da-china, com a representação de duas figuras cujos rostos se cruzam, envoltos de uma mesma forma de cariz escultural, num mesmo olhar sobre o vazio como observamos na obra *S/título* (Seixas, SB nº2, p.106), [Fig.163]⁷⁹.

Noutro exemplo, a obra *S/título* (Seixas, SB nº1, p.38-39), [Fig.165], que também abrange as duas páginas do caderno, é composta por um conjunto de linhas soltas e suaves que definem formas onduladas que se modelam e debruçam sobre duas janelas abertas para a surrealidade.

Como já referimos, o suporte dos cadernos, embora seja condicionante, nunca foi inibidor da sua criatividade, servindo-se o artista de forma ocasional das duas páginas dos cadernos ou dos *dossiers* como suporte para o mesmo desenho, aplicando a colagem em qualquer uma das páginas ou em ambas.

78 A obra de Jean Michel Basquiat envolve uma fortíssima vertente gráfica, de graffiti, inserida no movimento neoexpressionista e que se destacou principalmente pelos seus trabalhos em prédios abandonados em Nova Iorque na década de 80, até à sua morte prematura em 1988.

79 Ver obra em anexo em suporte digital

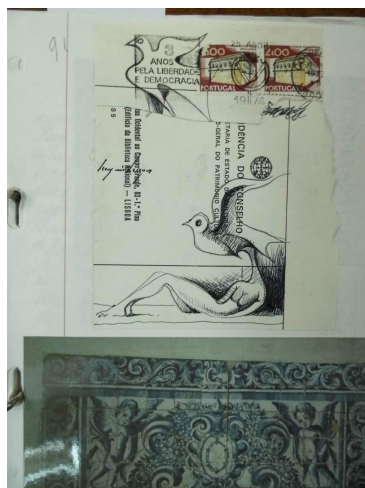


Fig.160 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº6, p.91. 1974.
Colagem e desenho s/papel, 120 x 100 mm.

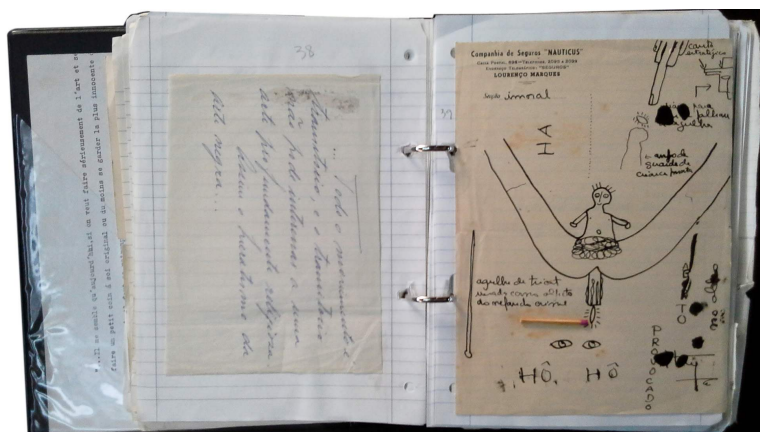


Fig.161 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº29, p.39. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 200 x 150 mm.

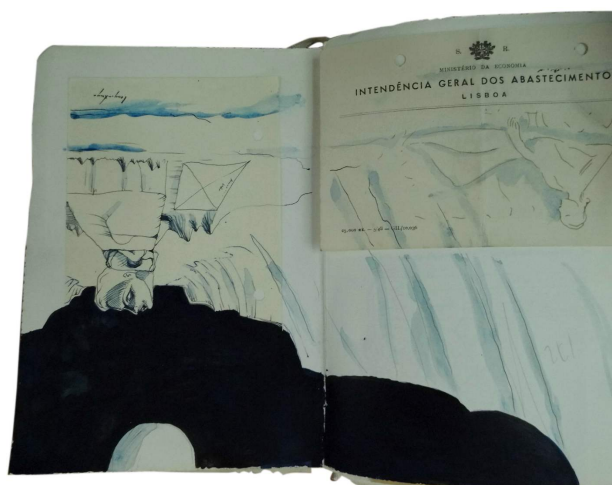


Fig.162 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº2, p.172-173. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 210 x 300 mm.

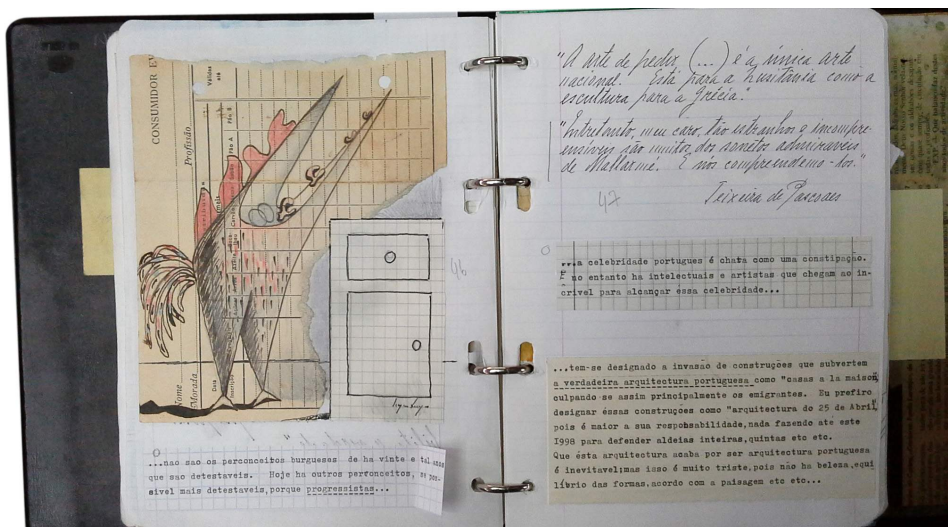


Fig.164 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº40, p.46. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 200 x 160 mm.

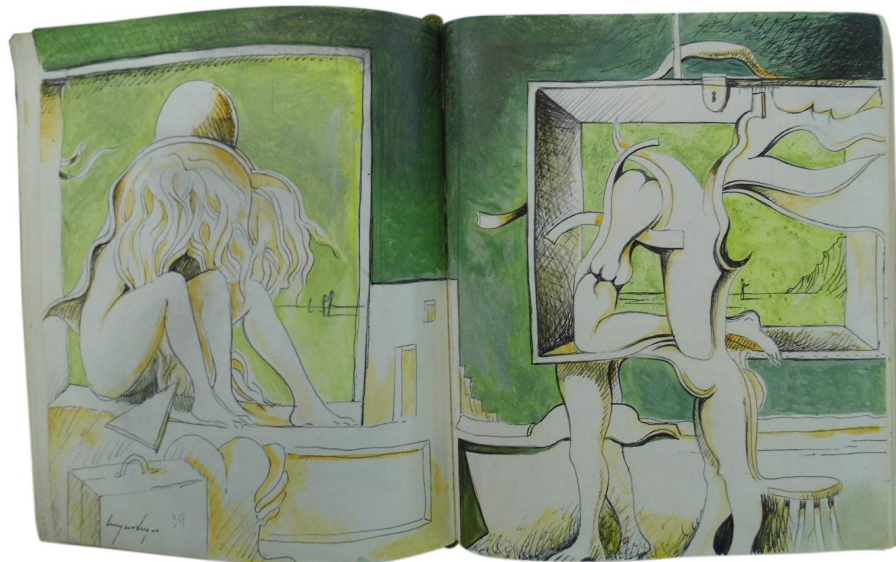


Fig.165 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº1, p.38-39. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 215 x 310 mm.

Se riscar e desenhar são para Cruzeiro Seixas um meio privilegiado de expressão, a tinta-da-china desempenhou nos *scrapbooks* um papel predominante, que por vezes passava de página em página, ou pulava de capa para contracapa, de folhas totalmente cobertas ou suavemente pinceladas de negro. Foi nesse encontro entre o simples papel, a caneta e o lápis, que o artista desenvolveu centenas de registos, juntando também a aguarela e o guache, ou outros materiais riscadores que utilizava ocasionalmente.

A vigência dos traços e das formas por si criadas confundem-se com a sua própria individualidade e denunciam a exactidão das linhas, do estudo pormenorizado da luz que emerge dos diferentes materiais. No caso dos cadernos, mais do que uma condicionante, eles afirmam-se como um complemento de exposição de ideias, de refinamento e experimentalismo técnico, sem barreiras e à medida da sua genialidade. A faceta experimental é importante e encontramos na esfera internacional alguns exemplos de livros-de-artista que são disso exemplo, como já tivemos oportunidade de referir. Contudo, a nível nacional, importa fazer referência aos livros-de-artista de Lourdes Castro, pelo pioneirismo de alguns dos materiais intervencionados pela artista e pelo facto de, tal como Cruzeiro Seixas, ter feito uso da colagem combinando todo o tipo de técnicas, objectos e suportes, como por exemplo o plexiglas. O uso deste material revelou-se, no caso de Lourdes Castro, um pouco definidor daquilo que veio a ser o trabalho desenvolvido ao longo da sua carreira, tal como com Cruzeiro Seixas, usando os mais variados objectos associados à prática do desenho. Nas intervenções com colagem realizadas nos cadernos, Cruzeiro Seixas recorreu sobretudo ao uso do papel, cartolina, cartão, fotografias, páginas de revistas e jornais, panfletos, cartas e ocasionalmente objectos. As técnicas aplicadas em algumas destas intervenções combinam técnicas mistas e materiais por vezes pouco usuais, sendo descritas por Rui Mário Gonçalves da seguinte forma:

A caneta, ou o lápis, ou o marcador, corre no papel, com as suas curvas e contracurvas, de onde surge a representação de movimentos de labaredas e de barbas rijas, jubas, crinos do pescoço e das caudas de cavalos, línguas e asas, dorsos e ancas, panos flutuando ao vento, dunas de areia, pescoço de cisnes (Gonçalves, 2009, p.9).

Cruzeiro Seixas fez uso de um conjunto de métodos de colagem para fazer sobressair o valor do desenho, preferencialmente feito a tinta-da-china, compondo paisagens de catástrofe e mistério, emocionalmente vibrantes e desconcertantes, exibindo fantasias e sonhos premonitórios. Neste cruzamento de arquivos de memórias, o uso da imagem absorve múltiplas realidades, eleitas pelo artista como suas. Em casos muito particulares, como em *S/título* (Seixas, SB nº32, p.64), [Fig.166], a figura simboliza a importância do uso da tinta-da-china no seu trabalho, como o próprio menciona na legenda abaixo.

Na vertente da imagem, apesar de o uso da fotografia e da fotomontagem não constituir uma das suas técnicas de eleição, está fortemente patente nos cadernos, típico do movimento surrealista e das colagens da década de cinquenta de Mário Cesariny, Mário Henrique Leiria ou Alexandre O'Neill. O seu trabalho vislumbra particular interesse pela construção de um jogo simbólico entre imagens ou entre imagem e desenho, ou ainda entre imagem, desenho e palavra. É disso exemplo a obra *S/título* (Seixas, SB nº26, p.84), [Fig.167], onde está intrínseco o valor da imagem na composição e a simbologia a ela associada, com o uso de uma fotografia que retrata uma paisagem, com recorte, colagem e sobreposição, tal como sucedeu com outros artistas surrealistas. Apesar da monocromia da imagem, é de salientar a montagem com outros elementos de fundo, tendo em conta a sua proporcionalidade, algo que não foi muito usual entre os surrealistas, já que gostavam de criar diferentes pesos e uma desproporcionalidade entre figuras.⁸⁰

Nas peças seguintes, está subjacente o uso de outras técnicas, juntamente com a colagem de fotografias, das quais salientamos o processo de ocultação, que foi fortemente usado pela geração surrealista nacional e em particular por Fernando de Azevedo e Alexandre O'Neill, a partir do início da década de 50. É disso exemplo a obra *S/título* (Seixas, SB nº6, p.118), [Fig.168], onde é visível uma imagem de um portal manuelino, cuja porta foi recortada e ocultada com um manto vermelho que nos remete para as colagens de Fernando de Azevedo⁸¹, intercalada por um complexo jogo simbólico. Em ambos os artistas, foi frequente o uso de fotografias de monumentos nacionais e a ocultação de parcelas da imagem. Embora Fernando de Azevedo tenha desenvolvido as suas primeiras ocultações a partir dos anos cinquenta, esta peça encontra mais elementos em comum com as colagens desenvolvidas já durante a década de oitenta, com o uso de fotografias de monumentos nacionais, como acontece na obra *Cigarreira Breve* (1986).

⁸⁰ Importa nesse sentido fazer referência às colagens de Jorge Vieira durante o início da década de 50, que constam no cap. II da tese.

⁸¹ Ver [Fig.40] *Cigarreira Breve*, 1986.

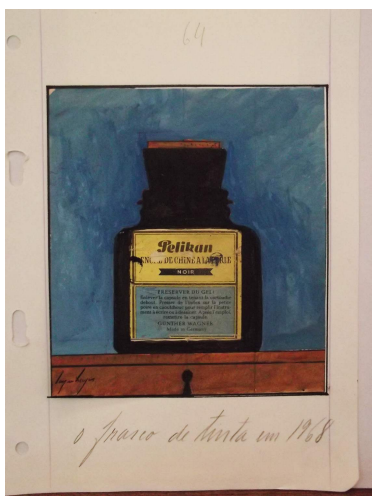


Fig.166 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº32, p.64. 1968.
 Colagem e desenho s/cartolina, 180 x 130 mm.



Fig.167 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº26, p.84. s/data.
 Colagem e montagem fotográfica s/papel, 150 x 105 mm.



Fig.168 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº6, p.118. s/data.
 Colagem e imagem s/cartolina, 165 x 120 mm.



Fig.169 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº17, p.123. s/data.
 Colagem e desenho, fotografia s/fotografia, 170 x 110 mm.

Em algumas obras é possível aferir uma forte sensibilidade pessoal, como é visível em *S/título* (Seixas, SB nº17, p.123), [Fig.169], que resulta de um efeito de *dépaysement* com montagem fotográfica, sobre um fundo a desenho e onde confluem diferentes dimensões numa mesma realidade. A personagem de barbas compridas e enraizadas, desenhada a traço leve e fino, assume um lugar multidimensional, onde o arquivo de memórias passadas e a inconsciência do presente ocupam o mesmo lugar.

Sendo escultor, poeta, pintor e desenhador, o objecto foi sempre seu aliado e a partir dos anos 50 consigna um aspecto fundamental do percurso artístico de Cruzeiro Seixas, que recorre a um vasto repertório de objectos, envoltos de uma grande força poética e que são por si designados de poemas objectos. De acordo com a opinião de Maria de Jesús Ávila “(...) o campo em que Cruzeiro Seixas desenvolveu nestes anos um trabalho significativo de confluência de linguagens artísticas foi no do objecto” (Ávila et al., 2001, p.254).

Nos *scrapbooks* podemos encontrar numerosos desenhos preparatórios para futuras obras, assim como o registo de opiniões a propósito da sua importância e utilização. No contexto dos cadernos, o artista usa sobretudo a colagem de objectos de reduzidas dimensões: folhas, penas, pedaços de algodão, panfletos, entre outros artigos que lhe surgiam no quotidiano.

A integração do objecto, na sua obra, é algo recorrente e definidor do seu trabalho e encontramos nos *scrapbooks* nº13, 14 e 28, três obras muito singulares que sobressaem pelo seu primitivismo e colagem de objectos orgânicos. As obras *S/título* (Seixas, SB nº13, p.105), [Fig.170] e *S/título* (Seixas, SB nº14, p.133), [Fig.171], onde uma folha é colada, mostram a forma como Cruzeiro Seixas aproveitava todos os elementos à disposição (orgânicos ou transformados) para o uso da colagem, com grande suavidade e simplicidade. A [Fig.171] tem a particularidade de ter assinalada a respectiva data, ao contrário da maioria dos seus desenhos.

Na obra seguinte, *S/título* (Seixas, SB nº28, p.98), [Fig.172], o artista apresenta uma colagem de uma pena directamente sobre o papel e que nos faz regressar aos períodos por si habitados em terras africanas. O uso de elementos orgânicos, vegetais e animais, foi usual no seu trabalho, tendo em consideração a escala do suporte. Na entrevista que tivemos com o autor, ele referiu-nos o aproveitamento de qualquer material, muitos deles encontrados no lixo, papéis, cartão, entre outros materiais que usava para a criação artística, devolvendo-lhes uma outra vida.

O recurso a um infinito repertório de objectos de carácter impessoal, como sucedia como a representação de manequins e outros objectos, encontra paralelo nas pinturas de De Chirico, tal como salienta Maurice Raynal:

Le Recours aux éléments ou objets les plus impersonnels: statues ou têtes de plâtre au lieu de personnages, légumes ou fruits choisis parmi les plus neutres, plus tard, mannequins, gants de caoutchouc, biscuits secs, décrit avec une absolue indifférence, permet de détacher ces êtres ou objets de toute contingence naturaliste. Leur réunion crée des possibilités d'évasion illimitées dont on verra le parti qu'en tirera le Surréalisme (Raynal, 1950, p.104).

Em outros casos, usava outros elementos para colagem sobre o papel, como fotografias, panfletos de exposições e postais, como por exemplo podemos observar na obra *S/título* (Seixas, SB nº24, p.183), [Fig.173]. Esta obra é particularmente singular, funcionando como um panfleto que abre e fecha, tendo diferentes possibilidades de visualização. Podemos observar a colagem de outro panfleto na obra *S/título* (Seixas, SB nº21, p.127), [Fig.174], composto de cores e frases ardentes que esvoaçam desordenadamente, fazendo um apelo à sensualidade e sexualidade de um amor escondido num perfil recortado pela sombra.

As obras apresentadas manifestam o carácter inovador e a despreocupação total acerca dos condicionalismos de escala, sendo este espaço encarado por Cruzeiro Seixas, em certa medida, como um permanente acto experimental que do ponto de vista formal inclui desenhos inacabados, estudos preparatórios para o desenho e escultura, colagens, textos. Muitos dos registos de Cruzeiro Seixas iam muito para além dos limites do papel, através da sua força visual e emocionalidade, ajudando a desvendar as suas ideias e o seu desejo de sonhar, viajar e conhecer novas realidades. Em relação à sua obra, Cruzeiro Seixas afirmou: “A minha obra, se existe, nada tem a ver com qualquer fantástico; o que desenho ou pinto é a realidade, a minha realidade. Fantástica é para mim a realidade dos outros” (Seixas, *scrapbook* nº3, p.18).

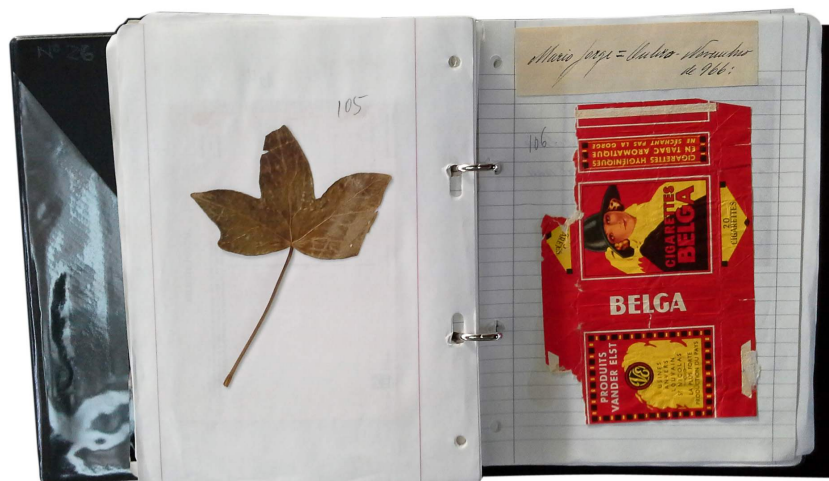


Fig.170 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº13, p.105. s/data.
Colagem folha s/papel, 150 x 100 mm.

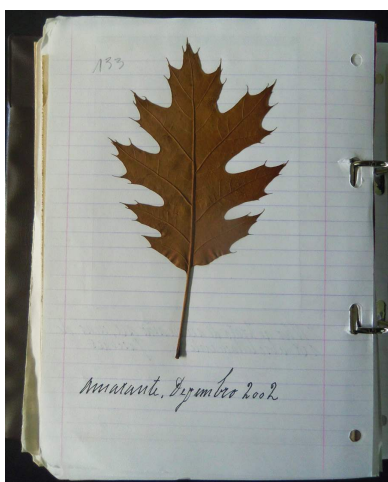


Fig.171 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº14, p.133. 2002.
Colagem s/cartolina, 190 x 120 mm.



Fig.172 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº28, p.98. s/data.
Colagem pluma s/papel, 150 x 150 mm.

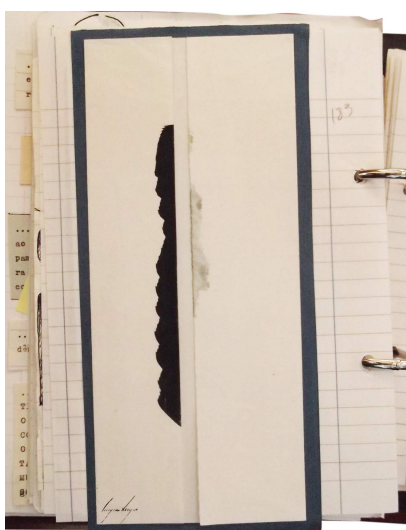


Fig.173 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº24, p.183. s/data.
Colagem s/cartolina, 220 x 110 mm.

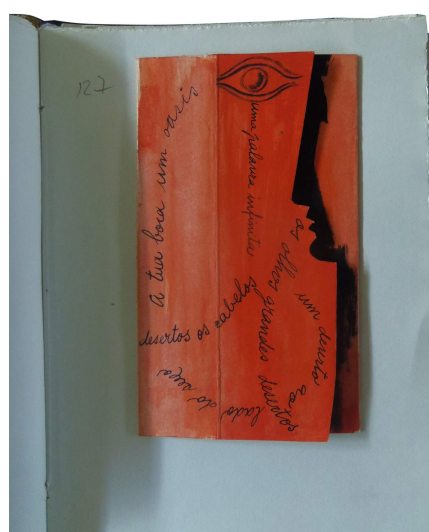


Fig.174 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº21, p.127. s/data.
Colagem s/papel, 155 x 110 mm.

A composição

Apesar de Cruzeiro Seixas manifestar publicamente em diferentes ocasiões que, quando desenha, o aspecto compositivo não é muito importante, já que o importa é o acto de desenhar sem grande preocupação pelo modo como irá decorrer, o seu trabalho é detentor de um estilo muito marcado e de uma linha gráfica muito coerente, onde a atenção ao pormenor e o detalhe do traço são característicos. Os *scrapbooks* consignam um conjunto de obras que resultam da aplicação de diferentes metodologias, na sua maioria de cariz figurativo, embora algumas sejam também de cariz abstracto. Esta facilidade em criar imagens parece um processo natural e simples, mas não está ao alcance de qualquer artista, sendo que de acordo com Manfredo Massironi “Diversos artistas realçaram nos seus escritos a faculdade evocadora derivada dos seus poderes em construir imagens – faculdade que lhes permite dar vida, de modo poderoso e concreto à realidade estranha ou bufa ou longínqua” (Massironi, 2010, p.72).

É essencial referir a relação entre forma e fundo presente em algumas destas intervenções, que por vezes se confundem na composição e manifestam uma clara dificuldade de separação de planos, como acontece na obra *S/título* (Seixas, SB nº3, p.151), [Fig.175], cuja composição assenta na colagem de objectos, neste caso, de tecidos e que ultrapassa os limites da bidimensionalidade do papel, assumindo-se como uma *assemblage*. A opacidade dos elementos colados dificulta a separação de planos e a definição de uma relação clara entre forma e fundo.

A obra *S/título* (Seixas, SB nº1, p.32), [Fig.176] obedece a outro processo, sendo definida pela ocultação parcial de uma fotografia de paisagem, sobre a qual foi colada uma gama de elementos dispersos pela composição, que configuram um clima de ambiguidade e desconstrução. Também neste caso, toda a envolvência monocromática e de opacidade da imagem final, destacada pela relação claro/escuro, dificulta a definição de volumetria, embora a obra seja detentora de grande harmonia visual.



Fig.175 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº3*, p.151. s/data. Colagem imagem s/imagem, 155 x 110 mm.



Fig.176 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº1*, p.32. 1960. Colagem e desenho s/cartolina, 215 x 155 mm.



Fig.178 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº12*, p.78. s/data. Colagem, aguarela, desenho s/papel, 190 x 150 mm.

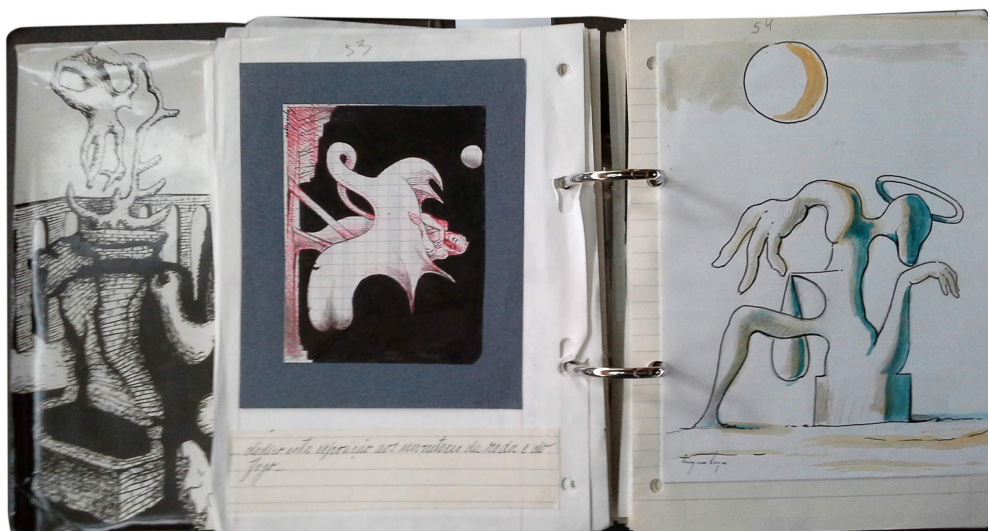


Fig.179 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº21, p.53. s/data.
Colagem e desenho s/cartolina, 210 x 145 mm.



Fig.180 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº21, p.100. s/data.
Colagem e desenho s/cartolina, 210 x 150 mm.

Apesar dos exemplos anteriores, a maioria dos desenhos de Cruzeiro Seixas obedecem a uma composição que manifesta uma clara divisão do espaço em dois grandes planos, privilegiando a noção de perspectiva e tridimensionalidade. Nesse âmbito, o artista elaborou no campo figurativo uma série de desenhos onde os cenários de paisagem dominam o espaço, limitadas quase sempre por uma linha de horizonte longínqua que marca essa separação entre forma e fundo.

Como veremos de seguida, algumas dessas obras encontram eco nos cenários de Tanguy ou nas pinturas de De Chirico. Yves Tanguy e Cruzeiro Seixas possuem em comum o facto de terem efectuado viagens pelo continente africano e de terem aí deixado um pouco de si. O que trouxeram foi um repertório imenso de lembranças, objectos e emoções, que exibem com fervorosa paixão em muitos dos seus desenhos e colagens. Esse paralelismo é visível em algumas obras de Cruzeiro Seixas, como por exemplo *S/título* (Seixas, SB nº12, p.78), [Fig.178], onde vemos um conjunto de duas formas semi-humanas, em que uma mão entrega e outra recebe uma carta, enquadradas numa paisagem limitada por uma linha que as separa de um fundo negro e escuro.

A importância do luar é evidente no seu trabalho, já que o seu simbolismo e misticismo é recorrentemente associado ao onirismo, à paixão, às emoções que prevalecem no subconsciente. Aliás, essa atmosfera de mistério e vibração emocional é patente neste trabalho e em outros que veremos, sendo que também é comum a representação do sol e da dualidade existente entre estes dois elementos.

Voltando à questão da relação entre fundo e plano, existe uma nítida separação entre ambos, criada por uma linha horizontal que limita o espaço e que é descrita por Rui Mário Gonçalves da seguinte forma:

Essa linha horizontal não separa o céu da terra, é mais uma linha de terra (nunca ninguém lhe chamou “linha dos céus”, como se o desenho fosse uma maneira de dizermos: esta cena passa-se aqui e agora, na terra onde estamos; é da terra que partimos, viajando ou sonhando, e a ela voltamos. Por isso o desenho assume a linha de terra, que traz o longe até aos nossos olhos (Gonçalves, 2007, p.10).

Este desenho tem a particularidade de ter assinalada em nota de rodapé a seguinte mensagem “O ventre da minha mãe é a minha universidade”. Mais uma vez é assinalado, por parte de Cruzeiro Seixas, o facto de não ter tido formação académica e de esse facto não ser impeditivo da sua afirmação como artista e de ter adquirido uma cultura de vida a par da dos seus colegas que elegeram Paris como a cidade do conhecimento. Para Cruzeiro Seixas, África foi a sua Paris, proporcionando-lhe uma verdadeira revolução de valores e uma mudança profunda no seu percurso.

Outros desenhos remetem para os cenários *quatrocentistas* de De Chirico, como em *S/título* (Seixas, SB nº4, p.176),⁸² [Fig.177]. Este cenário, definido por um traço solto e livre, é composto por uma representação de figuras ramificadas, orgânicas e por pedras, perdidas entre paredes, ruas e falésias, cobertas de uma aridez que o tornam ausente e vazio, quase anónimo, remetendo para o seu próprio universo metafísico. A associação e a referência às obras do pintor italiano é frequente, devido à importância que o artista atribui à noção de perspectiva e à representação de figuras por vezes inanimadas, anónimas, ausentes de vida, embora envoltas de essência metafísica.

A influência de De Chirico estende-se a outros cadernos, como no *scrapbook* nº 21, nomeadamente em *S/título* (Seixas, SB nº21, p.53), [Fig.179], onde se destaca o mesmo universo metafísico através de uma forte componente cenográfica, preenchida por uma noite de luar, completamente negra, mas da qual irradia uma figura feminina que suavemente se dobra sobre os seus sonhos. A presença do elemento feminino nas suas criações detém grande significado, particularmente na relação com a lua, sendo esta a personificação dos valores nocturnos e simultaneamente regente dos ritmos biológicos da vida e da fecundidade feminina. A acompanhar a colagem, o autor escreve em nota de rodapé a seguinte frase: “...dedico esta exposição aos inventores da roda e do jogo”. Esta frase não possui uma ligação directa com a imagem, deixando o observador numa situação pouco confortável. Esse cenário de mistério e silêncio, como que mergulhado num profundo vazio, característico de De Chirico, é descrito por Raynal da seguinte forma “Les silence vibre dans l’attente du cri du sifflet de locomotive qui va le déchirer. Ainsi, dans ces froides architectures idéales et pures, circule une espèce d’air chargé de mystère et d’intention” (Raynal, 1950, p.103).

Também podemos sentir esse encontro entre a realidade e o metafísico em *S/título* (Seixas, SB nº21, p.100), [Fig.180], onde a força de uma figura sentada de cariz escultural, despida sobre um fundo negro e com uma máscara, vive lado a lado com uma mensagem pessoal do autor em forma de legenda. Estes dois exemplos acentuam os diferentes tipos de escrita patentes nos *scrapbooks*, seja através do texto enquanto imagem plástica, seja através da escrita manuscrita ou dactilografada e colada como legenda, como iremos desenvolver mais à frente. Este tipo de registo é descrito por Bernardo Pinto de Almeida da seguinte forma:

“(…) numa obra que se poderia dizer que se fez desfazendo-se, persistindo num sentido efémero de projecto de revelação absoluta, consequente com o sentido da persistência romântica do Surrealismo, um pouco à maneira chiri-quiana e daliniana, a intensificação dos valores nocturnos e lunares que constitui um momento singularmente alto do Surrealismo português
(Almeida, 2009, p.34).

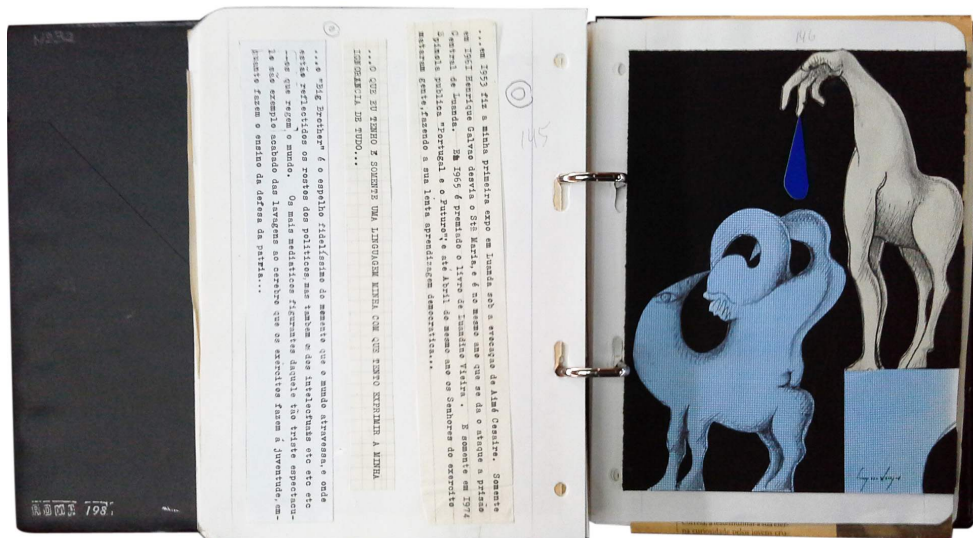


Fig.181 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº32, p.146. s/data.
Colagem papel s/cartolina, 210 x 150 mm.



Fig.182 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº32, p.188. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 140 x 220 mm.

A obra *S/titulo* (Seixas, SB nº32, p.146), [Fig.181] é composta por tons escuros, explorando uma faceta mais negra e penetrante do autor, repleta de traços que reportam a fantasias e mundos irreais, composta de figuras híbridas, *dalinianas*, com uma aura metafísica proveniente dos cenários de De Chirico. Para além desse factor, encontramos múltiplas referências nos *scrapbooks* a De Chirico, nomeadamente à influência da sua pintura no trabalho de Cruzeiro Seixas, testemunhando, neste caso, um pouco da sua história.

O desenho seguinte, *S/titulo* (Seixas, SB nº32, p.188), [Fig.182], a força da palavra ROSA é exaltada na componente visual de uma forma totalmente ambígua e surrealizante. Parte das figuras e dos corpos que observamos nas obras anteriores, resultam de um processo de mutilação e transformação que, apesar da sua contínua desfiguração, não eliminam uma atmosfera de erotismo e sexualidade, valores muito importantes para o artista. A propósito da importância do corpo, Cruzeiro Seixas afirma num dos seus cadernos “...o corpo sempre foi para mim o lugar de conjugação de todos os infinitos...” (Seixas, *scrapbook* nº13, s/p).

Esta obra revela aspectos comuns às obras de Yves Tanguy. Contudo e apesar das similitudes, segundo a opinião de Rui Mário Gonçalves, enquanto Tanguy:

(...) consegue sugerir um espaço de ternura, simultaneamente cheio e vazio, onde tudo flutua em estratos horizontais semitransparentes que propiciam o voo onírico. Desses voos ficam resíduos, como as pedras roladas deixadas na praia pelas ondas do mar: em Cruzeiro Seixas já simultaneamente vertigem e quietude, fugacidade e super presença: imagens de sonho e dados do acaso que se monumentalizam ao serem redescobertas em estados de vigília e paixão

(Gonçalves, 2007, p.18).

O que é metafísico, o que é realidade e qual a ponte que nos transporta entre dois mundos tão distintos? Nem Bréton, Freud na literatura ou Dali com as suas formas sexuais e misteriosas, encontram uma resposta esclarecedora. Visualizamos no interior das paisagens quatrocentistas de De Chirico ou nos cenários desérticos e por vezes trágicos de Cruzeiro Seixas e Tanguy, diferentes caminhos para uma mesma resposta, o intangível. Será que estes artistas descobriram o caminho para a transcendência, em que o traço, a linha, a forma, a luz e o negro constituem um vocabulário tão simples e básico para algo tão complexo? Deixamos essa resposta em aberto para os registos seguintes.

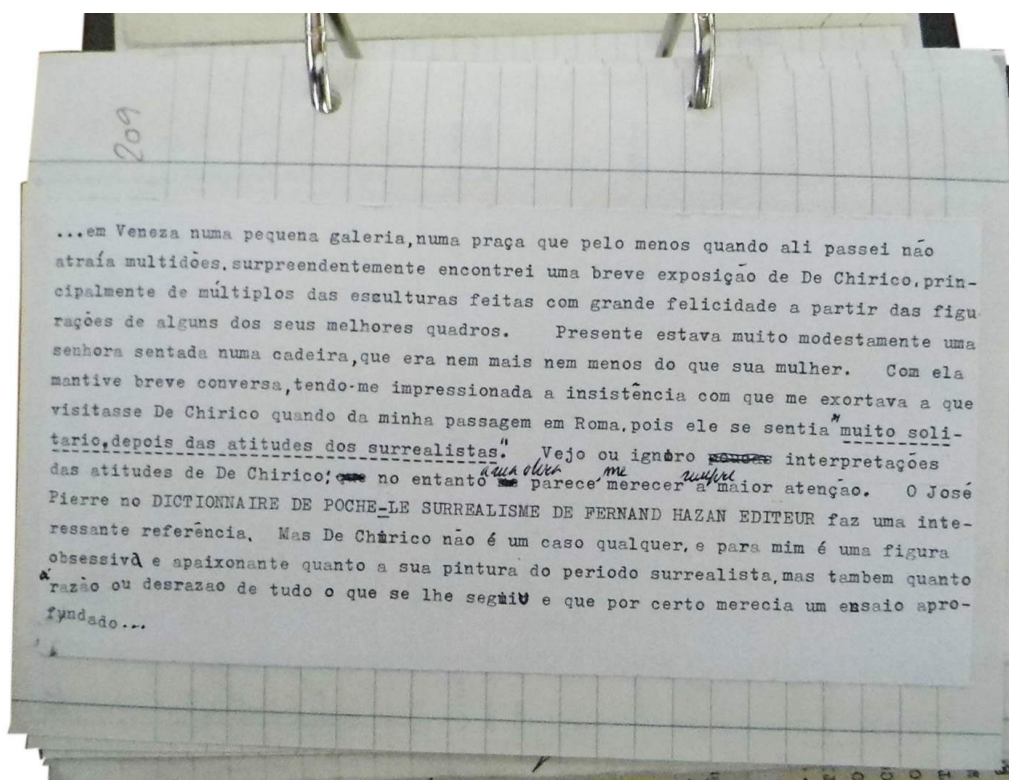


Fig.183 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº24, p.209. s/data.
Colagem papel dactilografado s/papel.

A luz incorpora um dos elementos essenciais do caminho para a transcendência, ao envolver muitos dos cenários (questão focada já no capítulo anterior) criados por Cruzeiro Seixas e as figuras que neles habitam, numa espécie de magia que as eleva a um novo patamar.

Esse elemento distintivo é facilmente encontrado nos *scrapbooks*, em algumas obras seguidamente apresentadas, como em *S/título* (Seixas, SB nº23, p.1), [Fig.186], composta por um desenho de formas híbridas e orgânicas que se complementam umas nas outra criando uma figura encabeçada por uma colagem de uma águia despida de asas, cujas formas são atravessadas por uma luz que as projecta num horizonte completamente negro, ausente de luar, das estrelas e dos seus segredos.

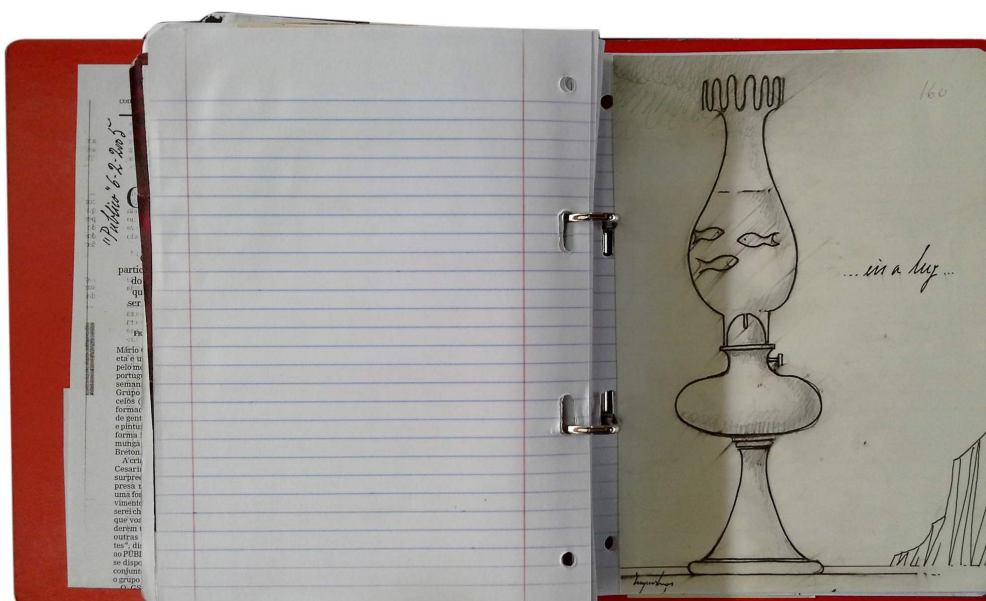


Fig.184 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº18, p.160. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 220 x 180 mm.



Fig.185 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº34, p.49-50. s/data.
Colagem, desenho, guache s/cartolina, 190 x 280 mm.



Fig.186 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº23, p.1. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 220 x 150 mm.

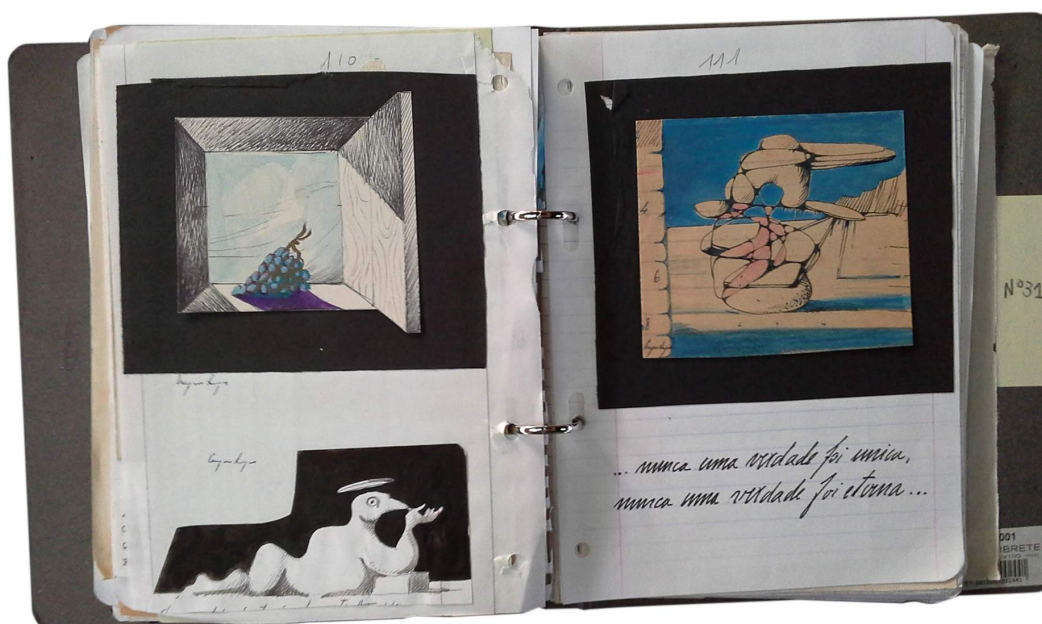


Fig.187 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº31 p.110. s/data.
Colagem e desenho s/cartolina, 110 x 140 mm.

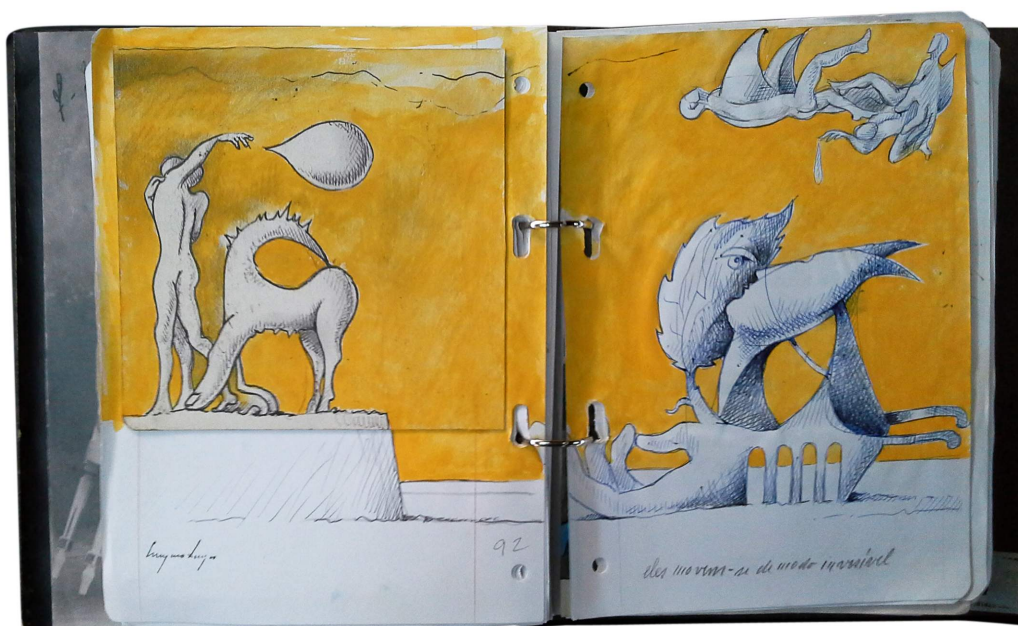


Fig.188 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº34, p.92. s/data.
Colagem, desenho, caneta, guache, s/papel, 220 x 330 mm.



Fig.189 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº42, p.43/44. s/data.
Colagem, desenho e guache s/papel, 220 x 320 mm.

Observamos esse tipo de registos também nas obras *S/título* (Seixas, SB nº34, p.49-50), [Fig.185], e *S/título* (Seixas, SB nº31, p.110), [Fig.187]. No primeiro caso, a obra é composta por duas representações, cada uma em diferentes páginas, mas que visualmente partilham da mesma cor e luz, num cenário inóspito de falésias e envolto de um fundo completamente negro, sendo o desenho à direita acompanhado por uma legenda com os pensamentos e interrogações que se transcrevem: “...aos 79 anos posso declarar que tudo o que desenhei e pinteï são apenas apontamentos de que quereria desenhar e pintar, e é neste estado de gestação que os quereria aceitar...” (Seixas, *scrapbook* nº34, p.50). No segundo caso, na obra *S/título* [Fig.187], também se obedece a essa preocupação de projecção da luz, que rompe por uma janela que se abre sobre um fundo negro, criando uma total oposição entre plano de fundo e forma. A representação das naturezas-mortas não é o tipo de elemento mais usado nas suas obras.

O desenho da obra *S/título* (Seixas, SB nº34, p.92), [Fig.188], apresenta uma grande riqueza visual sendo dividido em duas folhas. Na folha do lado esquerdo, vemos uma figura humana deformada, acompanhada por uma representação de um cavalo mesclado com um dedo humano que anuncia um cenário de irrealidade e que irradia de um sol ausente uma explosão de luz e cor. Na página à direita, vemos um conjunto de formas semi-humanas que voam interligadas sobre uma mão que se abre na terra e que entronca em ramos e folhas, personificadas por um rosto humano que tudo vê nas figuras em seu redor. Todo este envolvimento é rodeado por uma atmosfera viva, com um fundo de cores fortes e vibrantes. Cruzeiro Seixas, em jeito de nota de rodapé, assinala “eles movem-se de modo invisível” (Seixas, *scrapbook* nº34, p.92). Esta afirmação talvez sublinhe todo o envolvimento surrealista da composição, de sonho e fantasias.

Da obra *S/título* (Seixas, SB nº42, p.43/44), [Fig.189], salientamos a força da luz que penetra por uma porta aberta que ilumina uma sala de paredes de ocre, ainda que de forma sorrateira, com umas aves que parecem esculturas voando pela sala. A relação claro-escuro salienta as sombras projectadas e duas realidades, associadas normalmente ao estudo da perspectiva, como vimos anteriormente.

O conjunto desta sequência de obras é acompanhado por um caminho pelo insólito e pelo mistério, onde o contraste entre a luz e o negro imperam e subordinam o espectador a um confronto entre a luz e as trevas, o amor e o desespero, onde no mais fundo e escondido subconsciente podemos encontrar a pergunta para a transcendência. Cruzeiro Seixas procura traduzir a sua emocionalidade através de uma simbologia cromática e figurativa que oscila frequentemente entre a escuridão e o negro, sobrepostos por uma luz vibrante e evanescente que irradia das figuras que brotam de um infinito universo onírico. A representação do Sol e da Lua, com a sua dualidade e simbolismo, é muito usada nestes e em muitos outros desenhos, sendo igualmente comum a ocultação dos cenários.

A expressão da linha e do traço como elemento tradutor e simbólico da sua reminiscente memória ou dos sonhos por si perdidos nas saudades, traçaram um caminho por vezes solitário, mas diferenciador da sua genialidade no universo surrealista.

Temas

Os temas patentes nos desenhos dos *scrapbooks* são uma extensão da sua obra, na medida em que projectam um percurso de partidas e chegadas, de despedidas e de mágoas. Mas também porque projectam muitos sonhos conquistados ou perdidos na vastidão das paisagens africanas ou nas memórias que o artista insiste em reviver através de desenhos, objectos ou poemas e prosas partilhadas. É nesse convívio da sua intimidade que o encontramos, oscilando entre a descoberta, a surpresa e o isolamento, por vezes repentino, das pessoas com quem mais privou. A poesia foi, em múltiplas ocasiões, a porta-voz do inconsciente, mas acima de tudo, de uma mudança de paradigma que sentia ser necessária, e sobre a qual diz o seguinte:

...julgo que é através de nós, que de facto falamos dos outros...a poesia é talvez a única chave possível, para uma fechadura que não ha...sou de facto mais escurecido de metasíficas, do que iluminado de humor..

(...)Os desenhos, as pinturas, as colagens e os “objectos” que fiz, não estiveram nunca ligados a um qualquer tema; o que tenho sempre presente quando pinto e quando não pinto é a totalidade do mundo que posso imaginar; e por certo que os meus sonhos e falhanços, tudo o que me dar a medida aproximada do homem, e da sociedade que criou...(Seixas, scrapbook nº38, p.10).

A universalidade de temas patente nos seus desenhos, ausente de referentes temporais, deixam uma porta semiaberta entre o visível e o transcendente, com um espaço preenchido por um vazio mágico que é quase impossível de decifrar. A propósito dos seus desenhos, Rui Mário Gonçalves afirma:

Os desenhos de Cruzeiro Seixas inspiram; não se definem nem definem coisa nenhuma. Do mesmo modo, as colagens, os objectos e as pinturas. São uma actividade persistente, alheia a modas e a quaisquer esteticismo de um mundo tecnificado, onde os homens não reivindicam a felicidade e já se recusam a si mesmos (Gonçalves, 2007, p.5).

E ainda acrescenta:

Dir-se-ia que, à sua maneira, ele, em cada novo acto expressivo, não deixa de incluir modos de quem parece também buscar algum desenho perdido ou inconcluso, gerado nas circunstâncias felizes da sua vida: na sua infância; na boa relação com os seus pais: na precoce descoberta da sua orientação sexual imediatamente assumida contra os preconceitos vigentes; na companhia de algumas pessoas socialmente marginalizadas por serem grandes poetas intensamente livres como ele; e, muito especialmente, na longa estada em África (Gonçalves, 2007, p.9).

O texto surge com frequência associado a muitos dos desenhos nos *scrapbooks*, sendo a grande maioria representações de cariz figurativo que remetem para os seus desenhos mais conhecidos, onde a metamorfose constitui a base conceptual de toda a sua prática artística. Estes desenhos são descritos por Franklin Rosemont da seguinte forma:

A sua mistura maravilhosa de alquimia e anarquia exemplifica não só o seu espírito profundamente poético, mas também, o seu humor selvagem e milagroso. Claro que a justaposição é central aqui. Contemplar as paisagens físicas e as mentais de Cruzeiro Seixas é não só circum-navegar pelo globo, mas também visitar espaços intergalácticos e locais vertiginosamente além do usual e do dia-a-dia. Ele mostra-nos galáxias autónomas, uma geologia simbólica totalmente inesperada, e um sem numero de desertos de outros-mundos, repletos de surpresas: coreografias de cumes de montanhas, escadas dançantes, arquitectura acrobática, e montanhas russas para as estrelas (Seixas apud Rosemont, 2009, s/p).⁸³

De seguida, tendo em consideração os temas dos seus desenhos, apresentamos um conjunto de obras presentes nos *scrapbooks*, que sublinham a mesma base conceptual, sem qualquer preocupação pela escala e onde é comum a representação de cenários nocturnos. O tema da noite está associado a um registo de memórias e de influências, algumas das quais foram partilhadas connosco na entrevista que realizámos, particularmente as que dizem respeito aos serões que passou com amigos na praia até altas horas da madrugada, mas também as referentes às sensações de sensualidade, de paixão e de fantasia, que são as mais salientes da sua obra. Os nocturnos, para além do que já foi dito, são marcados por tudo o que lhe está associado, nomeadamente o onirismo, o sonho e o estudo do subconsciente e das teorias da psicanálise de Freud, no campo do Surrealismo.

No primeiro desenho, *S/título* (Seixas, SB nº16, p.96), [Fig.190], o artista combina desenho e colagem. Da obra sobressai a simetria e o enquadramento de duas figuras hibridamente desenhadas a tinta-da-china, envolvidas por formas serpenteadas e ondulantes, colocadas a meio da composição, entre o luar e o esvoaçar de uma borboleta colorida. Todo este cenário parece ter sido cuidadosamente articulado por um complexo jogo visual e simbólico de cores e elementos, compreendido por um fundo negro, obscuro em contraste e com a vivacidade de umas figuras que apelam ao conceito de metamorfose, nomeadamente a borboleta, mas também de poesia e sensualidade, intrínsecos à obra de Cruzeiro Seixas.



Fig.190 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº16, p.96. s/data.
Colagem e desenho s/cartolina, 205 x 135 mm.



Fig.191 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº30, p.65. s/data.
Colagem s/cartolina, 150 x 210 mm.



Fig.192 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº18, p.87. s/data.
Colagem e desenho s/cartolina, 220 x 155 mm.



Fig.193 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº13, p.126. s/data.
Colagem e desenho s/cartolina, 190 x 160 mm.

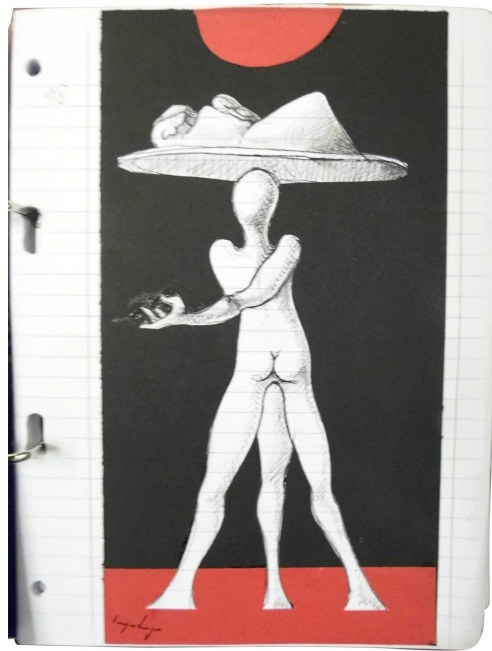


Fig.194 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº13, p.98. s/data.
Colagem e desenho s/cartolina, 215 x 110 mm.

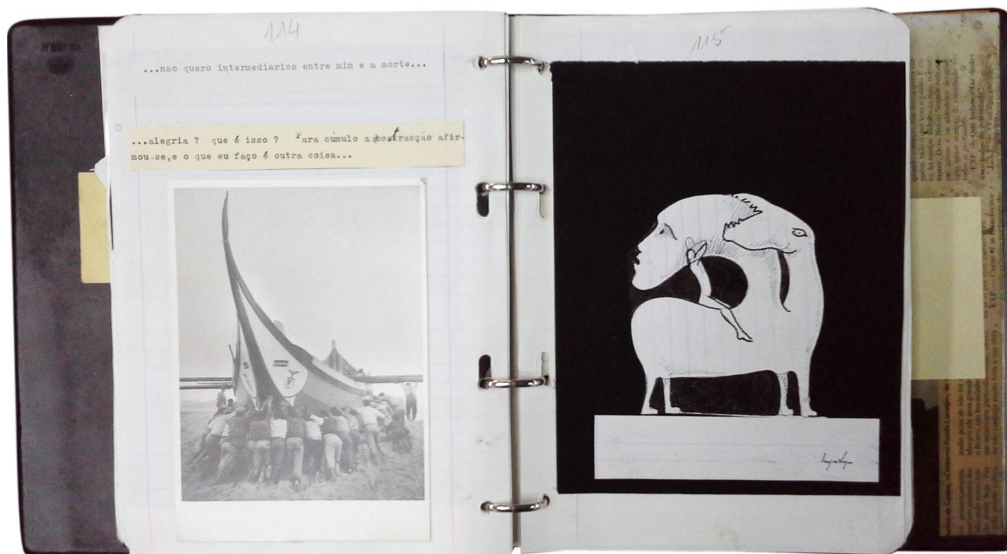


Fig.195 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº40, p.115. s/data.
Colagem e desenho s/cartolina, 175 x 140 mm.

Esse hibridismo, tão amplamente sublinhado na sua obra, é visível em outros desenhos dos *scrapbooks*, perfilando-se como uma linguagem profundamente individual, aliada ao culto do objecto e da vertente escultórica. No campo figurativo, referimos a obra *S/título* (Seixas, SB nº30, p.65), [Fig.191], pela sua simplicidade de traço e pela forma escultural de duas cabeças que se cruzam em pescoços ziguezagueantes, que se interligam a pernas, terminando numa cauda de peixe. Encontramos alguns desenhos com este tipo de traço, num registo mais cenográfico e escultórico. Contudo, o que sobressai desta obra, é a estilização, a subtileza e a plasticidade das formas.

A representação da noite, aliada ao conceito de metamorfose, é recorrente no seu trabalho, nomeadamente no desenho *S/título* (Seixas, SB nº18, p.87), [Fig.192], composto a tinta-da-china, com elementos formalmente ambíguos e orgânicos que se completam entre cavalos interligados ca uma face e um braço que, por sua vez, entronca em linhas ondulantes e sensuais do corpo humano que descansa sobre um tronco personificado com um rosto barbudo. Esta figura surge como que abraçada por um fundo negro e opaco. De sublinhar a peculiaridade da sobreposição, no desenho, de uma legenda com referência ao Museu de Serralves, num misto entre fantasia e realidade tão ao gosto de Cruzeiro Seixas.

Esse carácter metamórfico continua no desenho *S/título* (Seixas, SB nº13 p.126), [Fig.193], onde uma figura humana com asas, semelhante a um anjo, está sentada a abraçar um animal cujo plano e a figura, tal como no desenho anterior, são realçados pelo fundo a negro. Mais uma vez, a figura é acompanhada de uma mensagem em nota de rodapé que afirma: “...quasi todas as palavras que as rodeiam estão grávidas...” (Seixas, *scrapbook* nº 13, p.109).

Podemos observar este tipo de composição em outras intervenções, como por exemplo nas obras *S/título* (Seixas, SB nº13, p.98), [Fig.194] e em *S/título* (Seixas, SB nº40, p.115), [Fig.195]. No primeiro caso, a representação do nu é o elemento central da composição, com uma figura que parece retirada dos manequins de De Chirico, que sustenta uma bandeja sobre a cabeça e onde o cenário de fundo é negro, representativa de uma noite de meia-lua intensa e carnal, símbolo das emoções e da paixão. O segundo caso é composto por um fundo negro e uma figura híbrida, mesclada entre forma humana e animalesca, que traz na sua boca uma nova visão do mundo. Nestes desenhos, a linha é a sua alma, de onde saltam múltiplos traços e contornos que engendram e encaixam uns nos outros, de forma contínua, num organicismo que é contagiante e que liga os corpos metamorfoseados (Gonçalves, 2007, p.21).

Parte dos desenhos visualizados configuram mutações e mutilações nas figuras, nomeadamente na relação entre homem/mulher, entre homem e animal ou mesmo entre homem e objectos.

Apesar destes desenhos serem claramente surrealistas, projectam no plano conceptual um dinamismo e criatividade, como obra de arte, comparável a outros *scrapbooks* observados na esfera internacional. A abordagem de alguns artistas contemporâneos neste contexto foi, segundo a análise de Alex Kidnick:

In the last twenty years or so, an increasing number of artists, including Isa Genzken, Richard Hawkins, and Jean-Michel Wicker (and, of course, many others), have used the scrapbook as a way to produce works of art. Coming on the heels of the so-called Pictures generation, many of these attempted (and still are attempting) to reinvest the image with both affective and material properties (Kidnick, 2013, p.8).

Metamorfose iconográfica

A metamorfose que está tão fortemente ligada à obra de Cruzeiro Seixas encontra na mitologia e na iconografia religiosa e cultural grande eco. As viagens e culturas que teve oportunidade de conhecer durante anos, quando esteve na marinha mercante e viveu em Angola, possibilitou adquirir uma bagagem cultural e uma experiência de vida que transmutou para o campo artístico em obras que transcendem a dimensão humana no plano surrealista. Nesse domínio, os traços e contornos dos desenhos engendram e encaixam uns nos outros, de forma contínua, num organicismo que é contagiante e que liga os corpos metamorfoseados (Gonçalves, 2007, p.21).

Do *scrapbook* nº22, focamos a obra *S/título* (Seixas, SB nº22, p.158), [Fig.196], repleta de fantasia e de um onirismo contagiante, com formas fraccionadas e desproporcionais que flutuam em diferentes planos na mesma composição. A vertente iconográfica está envolta de um confronto entre mitologia e realidade que nos transporta para um mundo distorcido e incerto, através da representação de um centauro⁸⁴, enquadrado entre um perfil e uma perna humana.

84 Na mitologia greco-romana, o Centauro constitui uma criatura com cabeça, braços e dorso de um ser humano e com corpo e pernas de cavalo.

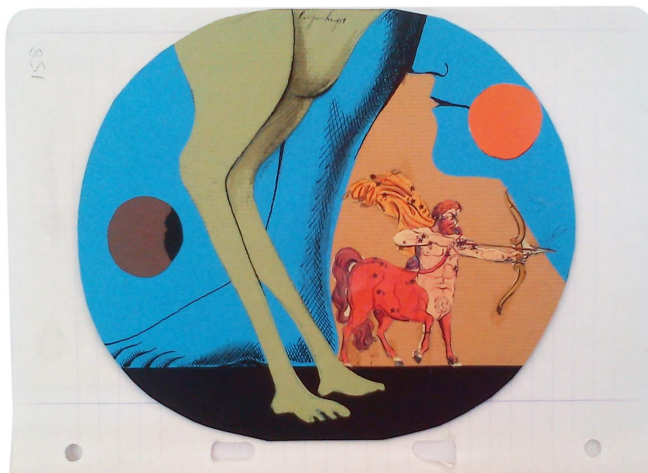


Fig.196 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº22, p.158. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 160 x 170 mm.

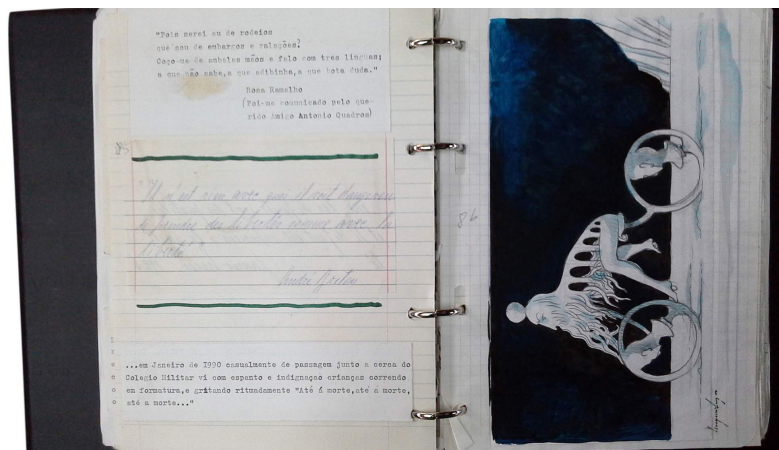


Fig.197 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº36, p.86. s/data.
Colagem e desenho, guache s/papel, 210 x 150 mm.

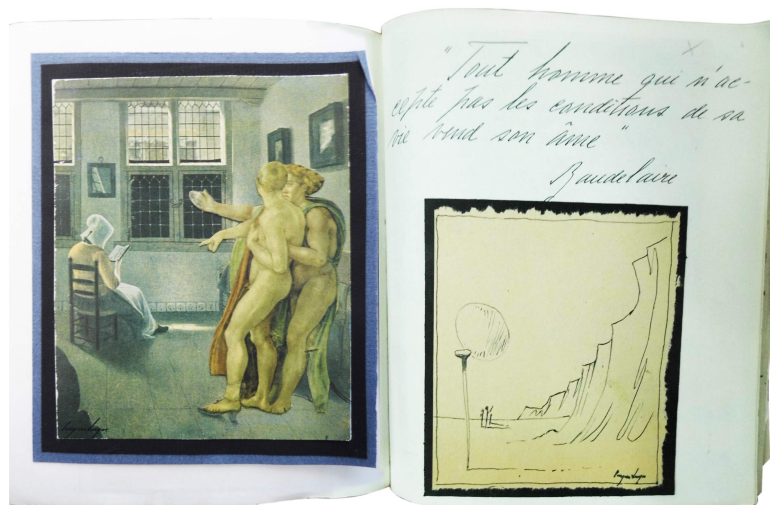


Fig.198 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº4, p.122. s/data.
Colagem imagem s/cartolina, 140 x 115 mm.

A colagem *S/título* (Seixas, SB nº4, p.122), [Fig.198], encontra paralelo em termos metodológicos com uma colagem do capítulo anterior – *Outra vista de Lisboa com um abraço*, de 1969 – [Fig.149]. Em ambos os casos, Cruzeiro Seixas, faz uma sobreposição e colagem de duas reproduções de pinturas, com autores, estilos artísticos e períodos temporais muito distintos, acentuando um sentido irónico ou surpreendente à sua mensagem. Neste caso, a imagem de fundo é uma reprodução de uma pintura a óleo com o título *Reading Woman* (s/data) de Pieter Jassens Elinga (1623-1682), um pintor belga não muito conhecido cuja obra se centra no interesse pela geometria dos espaços. A imagem sobreposta é uma reprodução de pouca qualidade de um fragmento da pintura da capela sistina, de Miguel Ângelo. No original, causa uma certa estranheza a presença, em primeiro plano, dos sapatos da personagem que está a ler de costas para o espectador. Cruzeiro Seixas tira partido desta estranheza calçando uma das figuras com o sapato representado. Essa ironia é reforçada pelo facto de as duas figuras serem dois nus de Miguel Ângelo que irrompem por um espaço tranquilo e austero.

Desenhos preparatórios para obras finais

O espaço dos cadernos foi amplamente usado como um veículo para a realização de desenhos inacabados e constantemente trabalhados. Se alguns registo foram apresentados como obras finais, outros são esboços para futuras obras, como o próprio faz referência no desenho. O esboço constitui formalmente uma primeira abordagem a um determinado tema. Vasari escreve: “esboços [...] chamamos nós uma primeira espécie de desenhos que se fazem para encontrar o modo das atitudes, e a primeira composição das coisas” (Arruda *apud* Vasari, 1998, p.12).

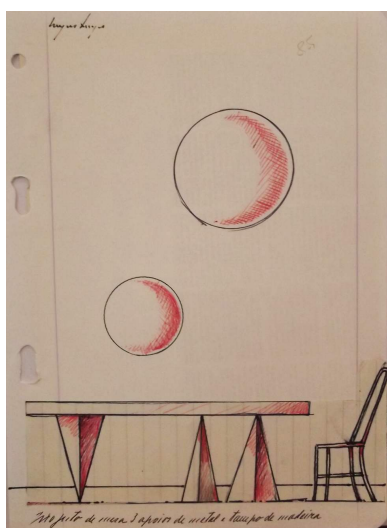


Fig.199 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº32, p.85.
Colagem e desenho s/papel, 220 x 160 mm.

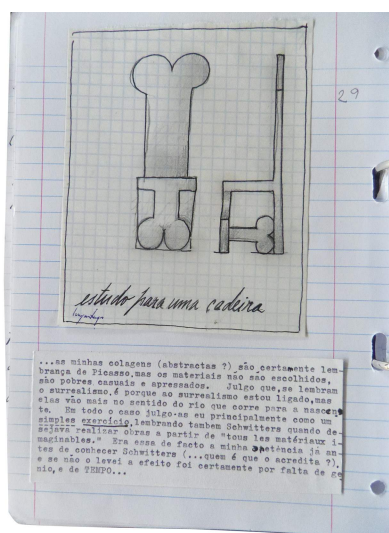


Fig.200 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº12, p.29.
Colagem e desenho s/papel, 160 x 120 mm.

Alguns destes esboços são desenhos preparatórios para projectos de mobiliário, como os que apresentamos nas imagens *S/título* (Seixas, SB nº32, p.85), [Fig.199] e *S/título* (Seixas, SB nº12, p.29), [Fig.200]. O primeiro caso refere-se a um projecto genuíno, com indicação de materiais (projecto de uma mesa e apoios de metal e tampo de madeira) para um projecto de estudo de uma mesa. Já o segundo caso indica uma visão surrealizante e mesmo DADA do design de mobiliário, através de um projecto excêntrico, algo provocatório e sexualmente explícito, provavelmente uma crítica ao design que despontava nos anos 70 em Portugal mas que, no entanto, poderia ser executado. Na vertente escultórica, também foram apontados vários registos preparatórios que importa apresentar, nomeadamente no desenho preparatório de uma escultura contido no *scrapbook* nº 15 [Fig.201].

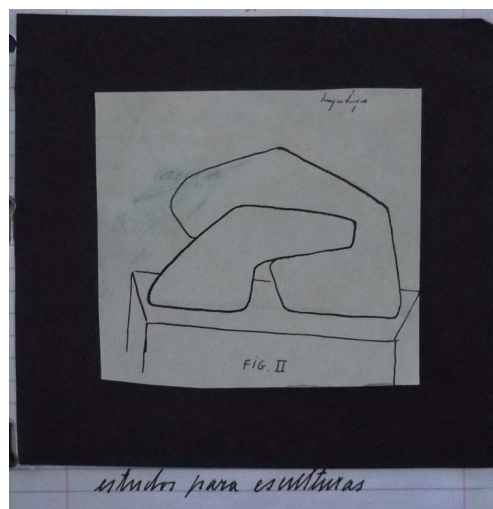


Fig.201 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº15, p.72. s/data.
Colagem e desenho s/cartolina, 140 x150 mm.

Fotografia e auto-retrato

No que concerne ao uso de fotografias nos cadernos, assinalamos um conjunto de registos onde a sensualidade, o erótico, o humor e o sarcasmo são parte integrante da sua linguagem. Nos exemplos que iremos ver de seguida, foi particularmente comum o recorte, colagem e ocultação de elementos das imagens, associando o uso da imagem à literatura.

A obra *S/título* (Seixas, SB nº7, p.146), [Fig.202], é representada por uma figura que apela à masculinidade. Detentora de um forte carácter sexual e mesmo pornográfico, a figura está enquadrada numa composição que remete para o movimento Pop Art, já que se inspira num cartaz de propaganda turística, pelo forte cromatismo e pela referência à nudez na praia. A inscrição *propaganda turística de Mallorca* adopta talvez uma postura crítica em relação ao tipo de publicidade turística desta ilha, particularmente ao turismo de veraneio que ali se pratica e que é claramente marcado pela cultura de sol, praia, vida nocturna e sexo.

No caso seguinte, a obra *S/título* (Seixas, SB nº8, p.35), [Fig.203], é praticamente uma antítese da anterior, integrando de forma hábil um conjunto de formas femininas, neste caso um mimo, que apesar do seu recorte e ambiguidade na forma como encaixa noutras figuras, manifesta no conjunto do desenho enorme subtilidade e suavidade.

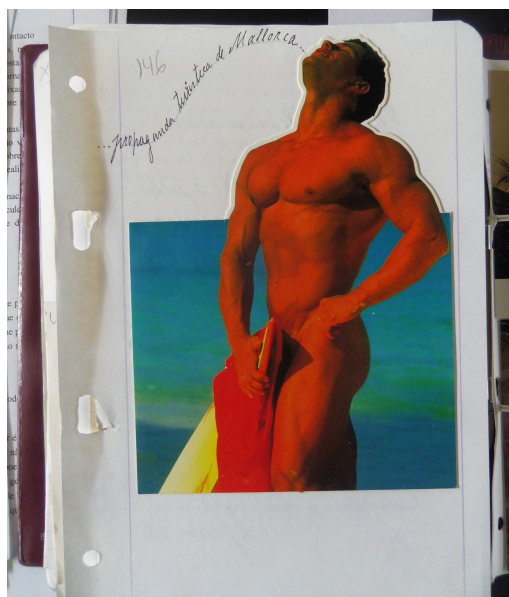


Fig.202 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº7, p.146. s/data. Colagem imagem s/papel, 175 x 120 mm.

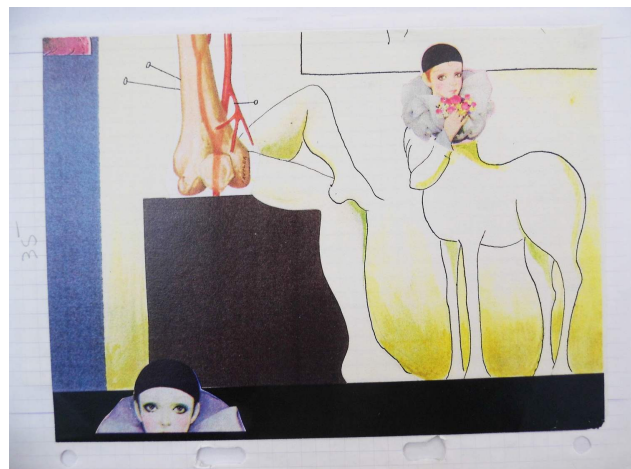


Fig.203 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº8, p.35. s/data. Colagem fotografia s/papel, 140 x 190 mm.



Fig.204 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº9, p.124, 1942. Recorte e colagem fotografia s/cartolina, 200 x 85 mm.



Fig.205 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº12, p.46, 1954. Colagem fotografia e papel s/papel, 195 x 155 mm.

As duas obras seguintes – *S/título* (Seixas, SB nº9, p.124), [Fig.204] e *S/título* (Seixas, SB nº12, p.46), [Fig.205] – integram o tema do objecto surrealista nas fotografias que o artista recorta e sobrepõe. A primeira obra suscitou-nos particular atenção, pelo uso de três fotografias com diferentes dimensões, coladas sobre cartolina preta, a recordar as antigas fitas de cinema. Se tivermos um olhar cuidado ao conteúdo das fotografias, verificamos que, para além de apresentarem diferentes enquadramentos, elas exaltam o culto do objecto, com a presença de três esculturas e a referência “objectos e esculturas 942”. No segundo caso a obra encontra-se datada ao contrário da grande maioria dos seus registos, com a particularidade de incluir a data e o período do ano em que foi realizada. Nesta obra está representada uma escultura que encerra uma relíquia de santo, provavelmente de prata. Os textos recortados de jornal e colados junto à escultura são também muito importantes já que referem em título a palavra “Cidade” no interior da mão da escultura e na coluna de texto em subtítulo “Criança de colo assaltada em plena baixa” (Seixas, *scrapbook* nº12, p.46). A colagem destas notícias de jornal denuncia a preocupação pela realidade vivida em Portugal, e é perceptível por um conjunto de signos que resultam das notas recortadas de jornais e que, juntamente com outros referentes temáticos nos *scrapbooks*, mostram em algumas ocasiões uma dupla vertente estética que nos remete para os *papiers collés*⁸⁵ envolvidos de uma vertente íntima que faz referência à sua vida.

Contudo, a sua intervenção com a utilização da fotografia na colagem vai além do culto do corpo, da erotização das formas e de uma vertente activista e crítica social. Fazendo da representação do auto-retrato, uma abordagem caricatural e humorística em vários *scrapbooks*, o artista manifesta um elevado interesse em usar a própria imagem na prática artística. É disso exemplo a obra *S/título* (Seixas, SB nº10, p.26), [Fig.206], com a montagem fotográfica entre o busto da sua imagem e o corpo de uma estátua, numa pose que, mais uma vez, apela à sensualidade, mas de uma forma algo provocatória. No *scrapbook* nº15, salientamos a obra *S/título* (Seixas, SB nº15, p.55), [Fig.207], pelo toque humorístico patente nas duas imagens e pelo corte e sobreposição sobre outras figuras da sua cabeça em ambas as composições.

No registo seguinte, em *S/título* (Seixas, SB nº36, p.148), [Fig.208], é representado um auto-retrato associado ao culto do objecto surrealista, composto por uma cruz encabeçada por um esqueleto de uma cabeça de um animal, envolto de um fundo negro e opaco, onde a palavra em forma de legenda assume destaque, com mensagens fortes e impactantes. Ainda nesta temática, a obra *S/título* (Seixas, SB nº37, p.114), [Fig.209], explora uma vertente do auto-retrato muito peculiar, de enorme subtilidade, que explora um tipo de enquadramento que corta e oculta parcialmente a imagem.

85 Picasso seleccionava criteriosamente os recortes de notícias de jornais para os *Papiers Collés*, nos quais estava subjacente uma crítica social e política. ver: Cottington, 1998.



Fig.206 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº10, p.26. s/data.
 Recorte e colagem fotografia s/cartolina, 110 x 165 mm.

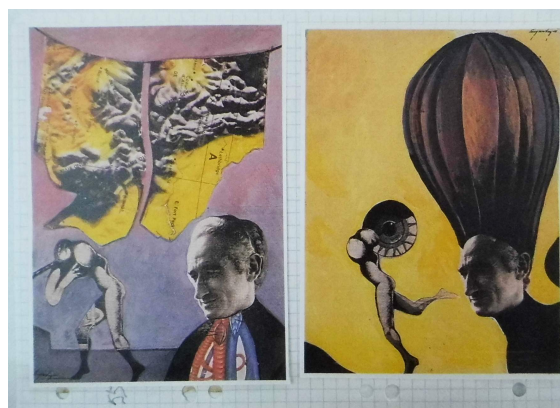


Fig.207 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº15, p.55. s/data.
 Colagem e montagem fotográfica, 140 x 210 mm.



Fig.208 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº36, p.148. s/data.
 Colagem e montagem fotográfica, 150 x 100 mm.

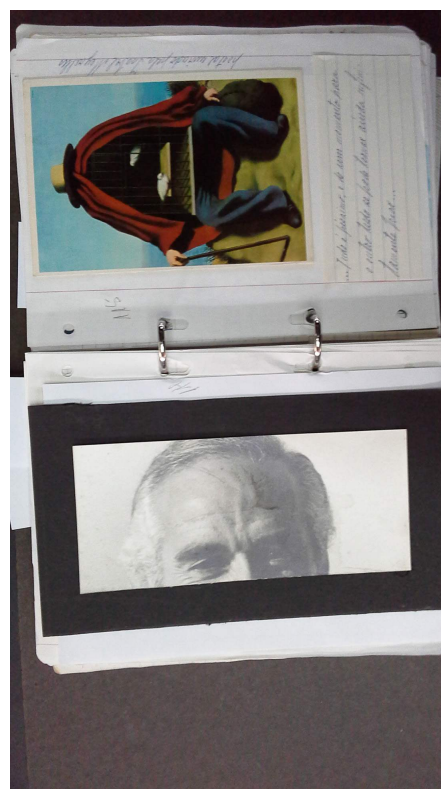


Fig.209 - **Cruzeiro Seixas**,
S/título, Scrapbook nº37, p.114. s/data.
 Colagem e fotografia s/cartolina, 120 x 220 mm.

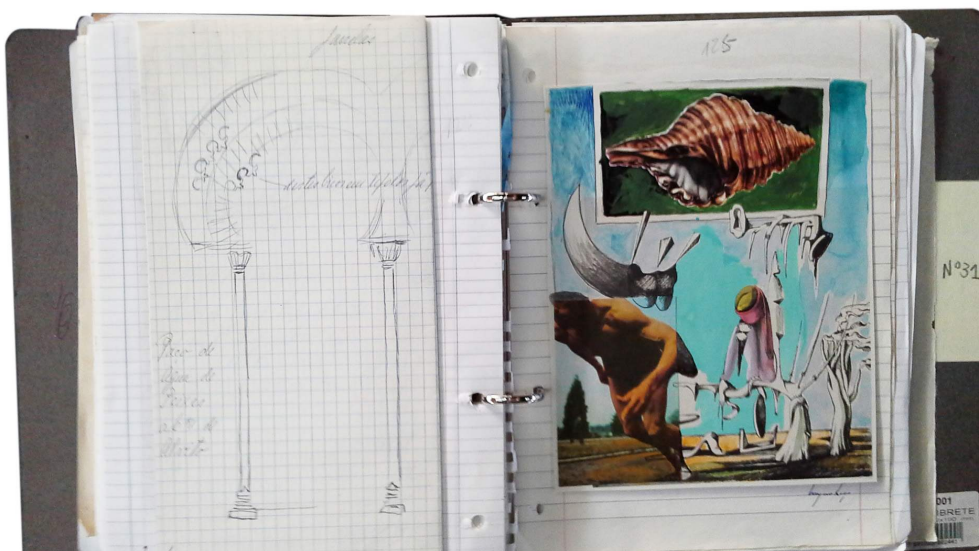


Fig.210 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº31*, p.125. s/data.
Colagem, desenho e fotografia s/papel, 170 x 135 mm.

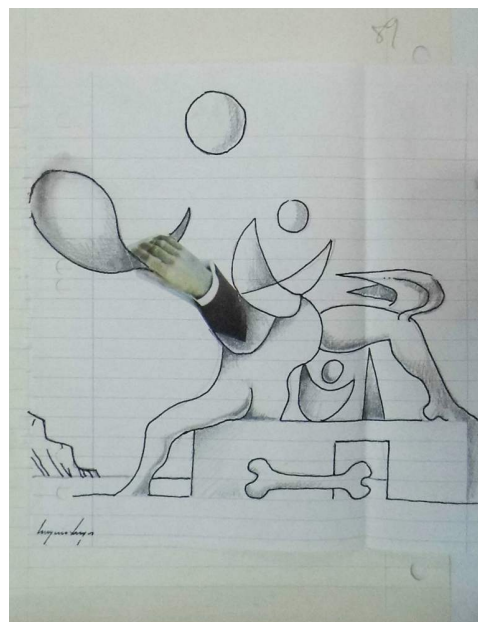


Fig.211 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº36*, p.89. s/data.
Colagem, desenho e fotografia s/papel, 230 x 200 mm

Na obra *S/título* (Seixas, SB nº31, p.125), [Fig.210], destacamos o efeito de *dépaysement*, com a colagem de imagens com elementos referentes a figuras naturais e humanas sobre um fundo de cores vivas que interligam toda a composição. Trata-se de uma fotografia de um atleta a correr, onde o traço do desenho prolonga o seu corpo e o respectivo cenário de fundo, com a presença de árvores cujos ramos secos suportam certos elementos. No plano superior do desenho, Cruzeiro Seixas desenhou um búzio, destacado em relação aos demais elementos, onde a fechadura abaixo desta figura revela talvez uma porta para um novo mundo. Esta forma de representação de diferentes elementos, que navegam erráticamente, é claramente surrealista e lembra alguns trabalhos de Salvador Dalí.

A próxima obra que apresentamos, *S/título* (Seixas, SB nº36, p.89), [Fig.211], suscita particular interesse, já que todo o foco da composição reside na colagem de um braço que complementa um desenho de uma perna que, por sua vez, voa e que encaixa numa forma orgânica que se modela e transforma sobre a areia.

É importante assinalar, nas suas intervenções, que os elementos recortados e colados sobre desenhos, estabelecem estranhas ligações entre dois mundos que convivem paralelamente, lado a lado, com o tangível e a solidão que preenchem os sonhos e desejos mais recônditos e que encontram conforto nos seus cenários muitas vezes de naufrágio e destruição.



Fig.212 - Cruzeiro Seixas,
Lisboa após o terramoto 1755, Scrapbook nº 10, p.71. s/data.
Colagem s/ ilustração, 105 x 155 mm.

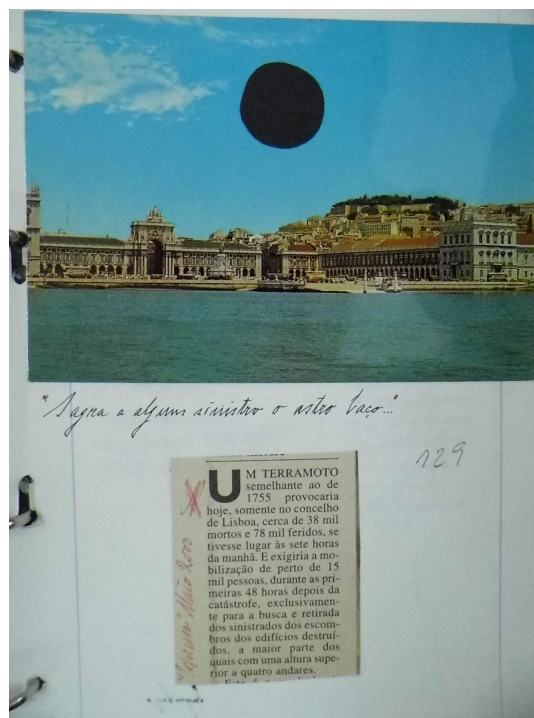


Fig.213 - Cruzeiro Seixas,
Postal intervencionado Terreiro do Paço,
Scrapbook nº 40, p.129. s/data.
Colagem s/ fotografia, 105 x 145 mm.

Postais intervencionados

Como já foi dito, Cruzeiro Seixas criou algumas obras com base em postais focados na cidade de Lisboa, sobre os quais desenhava e colava, distorcendo a realidade que observava, intervindo nos seus principais monumentos e praças. Este conceito foi partilhado com outros artistas, em especial com André Breton “(...) por querer intervir na ópera de Paris, transformada em fonte de perfumes com escadas reconstruídas com ossos de animais pré-históricos” (Leonardo *apud* Guigon, 2014, p.61). Em *Postal intervencionado Lisboa após o terramoto 1755* (SB nº10, p.71), [Fig.212], o desenho e colagem sobre o postal definiram uma nova realidade, aquela que Cruzeiro Seixas sonhava para Portugal na Europa. No *Postal Intervencionado do Terreiro do Paço* (SB nº 40, p.129), [Fig.213], o céu é coberto por uma enorme lua negra, assombrando toda a sociedade portuguesa que vivia um período de mudança social e política de grande incerteza no futuro e marcado pela forte emigração.

Embora manifestasse nestes postais intervencionados uma faceta activa e crítica sobre as convulsões sociais da década de 70 em Portugal, as suas abordagens, sempre inteligentes e por vezes irónicas, foram moldadas por uma linguagem visual mais hermética do que a de Cesariny, que, ao contrário de Cruzeiro Seixas, utilizava uma linguagem mais forte e directa.

Não obstante, embora os artistas não perfilassem da mesma abordagem expressiva, partilhavam dos mesmos ideais políticos, ligados à esquerda e com uma visão acerca do Surrealismo que, desde a criação do *grupo Dissidente*, seguia os princípios do Manifesto Surrealista de Breton.

Mário Cesariny teve, porém, uma acção política e de crítica social muito mais declarada e activa na sociedade e no seio dos meios artísticos vigentes, ao contrário de Seixas, que nunca quis participar de forma aberta nos círculos artísticos de poder e em resultado dessa sua consciente independência, acabou por ficar um pouco isolado. Talvez essa tenha sido uma das razões pelas quais, em diferentes momentos, Cruzeiro Seixas se tenha afastado de Cesariny, embora tivesse sempre mantido com este uma profunda amizade que perdurou durante toda a vida de Cesariny.

Mesmo durante os largos períodos em que viveram afastados, nunca deixaram de manter contacto através de uma intensa troca de correspondência com o envio de dezenas de cartas e postais, alguns deles ilustrados. Em muita dessa correspondência, Cruzeiro gostava de intervencionar nos postais que enviava ou que ia recolhendo, fosse com desenhos ou colagens. Os cartões postais foram, sem dúvida, uma marca indelével e muito pessoal do seu trabalho e veiculavam um espaço de partilha com o seu círculo de amigos mais próximo, com o qual trocava correspondência com bastante frequência. Nestes postais, havia uma simbiose natural entre a sua necessidade de escrita e de desenho, articulados de uma forma muito simples e personalizada. Tal como Sarane Alexandrian afirma “Cruzeiro Seixas é tão preocupado com a síntese da escritura e do desenho que ele ilustra de uma maneira surpreendente as cartas e os cartões postais que ele envia aos seus amigos.”⁸⁶

86 Alexandrian, Sarane, *O Surrealismo de Cruzeiro Seixas*. Fonte on-line em: <http://www.triplov.com/surreal/cruzeiro-seixas-alexandrian.htm>.



Fig.214 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº34, p.159. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 165 x 120 mm.

No âmbito dos postais e utilização de fotografias de monumentos nacionais, destacamos um caso particular que diz respeito à obra *S/título* (Seixas, SB nº34, p.159), [Fig.214]. Esta colagem encerra, na mesma composição, múltiplas formas de expressão, criando uma imagem de forte simbologia onde a escrita esvoaça livremente sobre a paisagem do Tejo, em pano de fundo, no interior da Torre de Belém. Esta obra reporta-nos mais uma vez para a utilização de fotografias e postais de alguns dos principais símbolos nacionais, que Cruzeiro Seixas tanto gostava de abordar, ora de forma mais irónica e humorística, ora de forma mais melancólica e saudosista.

É particularmente curioso, além da montagem fotográfica, o cuidado de deixar uma nota identificadora do monumento, fazendo desta realidade paralela um limbo, que oscilava entre os elementos provenientes de uma realidade conhecida e dos desejos e fantasias mais profundos. Importa também fazer referência, na composição da obra, à articulação de diferentes formas de escrita, com a presença de escrita manuscrita no interior da imagem, em rodapé e escrita dactilografada, referindo “Apaixonei-me por aquele sítio” e identificando o respectivo local “Torre de Belém – Lisboa” (Seixas, *scrapbook* nº34, p.159). O uso de escrita dactilografada é uma constante em todos os cadernos, sendo inclusivamente uma prática comum o artista fazer a associação deste tipo de escrita sobreposta em imagens, desenhos e fotografias.

Em nota de rodapé, abaixo da imagem, refere o seguinte “Não foi necessário frequentar universidades ou escolas de Belas-Artes para ser tocado por exemplo pela qualidade de daqueles tumulos existentes na Sé de Lisboa que de tempos a tempos visito” (Seixas, *scrapbook* nº34, p.159). Esta afirmação sublinha mais uma vez a sensação de um certo desconforto pela ausência de formação académica. No entanto, Cruzeiro Seixas encontra outros caminhos para o conhecimento e para a criatividade artística, nomeadamente, como refere com grande clareza, pelo convívio íntimo com a obra de arte.

A criação de colagens com a combinação de vários elementos oriundos de diferentes realidades, foi também uma das suas práticas, à semelhança do que produziram outros artistas surrealistas, como Mário Cesariny ou Alexandre O'Neill.

Desenho abstracto nos *scrapbooks*

Como temos oportunidade de observar ao longo da tese, o registo figurativo, em particular nos *scrapbooks*, configurou grande parte da sua obra plástica. Não obstante, Cruzeiro Seixas desenvolveu, paralelamente, a partir da década de 60, intervenções com colagem que caminhavam para o abstraccionismo. Tivemos oportunidade de abordar este tema no capítulo anterior, mas iremos referir algumas obras incorporadas nos seus cadernos que reflectem um pouco do que foi dito. Assim, os exemplos seguintes, remetem claramente para as várias obras que realizou entre finais da década de 50 e ao longo de toda a década de 60 e que foram exibidas na Galeria António Prates.

O suporte em papel e a escala destas obras não foram uma condicionante para os registos, sendo alguns destes desenhos acompanhados com anotações que revelam a necessidade do artista verbalizar acerca deste assunto, com algumas opiniões e comentários.

O acaso e a apropriação de todo o tipo de materiais utilizados nestas colagens, caracterizam conceptualmente o seu modo de criação, na sequência de grandes artistas internacionais que Cruzeiro Seixas tem como referência. A procura do acaso teve eco nas obras de Kurt Schwitters e de Jean Arp, constituindo uma das suas maiores referências, como tivemos oportunidade de abordar anteriormente.

Nesse domínio, destacamos a obra *S/título* (Seixas, SB nº30, p.20)⁸⁷, [Fig.215], cuja composição é composta por formas geometrizadas dispostas de forma aleatória sobre o papel. A relação figura/fundo é facilmente definida pelo forte contraste cromático do fundo preto. A figura tem uma legenda em nota de rodapé, que refere: “...esse Portugal ou Purgatório gemente de almas penadas...”. Pascoaes “O Penitente” sobre Camilo-pag.8”. Este tipo de registo continua presente nos cadernos seguintes, contudo, com a presença de elementos gráficos que as tornam visualmente um pouco mais complexas, como na obra *S/título* (Seixas, SB nº31 – 1961), [Fig.216], definida por cores escuras, em oposição a elementos de tons de vermelho e azul. Este jogo de contraste entre cores e planos é frequente na sua obra mas, ao contrário da maioria, esta encontra-se datada do início da década de sessenta, período em que desenvolveu muitas obras neste tipo de registo.

No *scrapbook* seguinte, importa fazer menção à obra, *S/título* (Seixas, SB nº32, p.153), [Fig.217], com a representação de formas totalmente geometrizadas que se cruzam. Este tipo de desenho, comparativamente com os anteriores, perfila a sua capacidade de explorar ao mesmo tempo diferentes metodologias de trabalho. Esta obra, tal como as anteriores, é mais pequena em escala do que as várias intervenções, referidas neste capítulo, realizadas durante a década de 60.

A obra *S/título* (Seixas, SB nº37, p.1), [Fig.218], apresenta uma composição abstracta, de formas desconexas que encaixam entre si criando uma única e grande mancha de cor, ao preencher que preenche quase toda a sua superfície e confere uma individualidade muito própria entre todo o conjunto de colagens visualizadas. Existe neste registo, ao contrário de outros, uma grande uniformidade cromática e a ausência de separação de planos, que resulta do encaixe dos elementos colados.

Nesta obra reside a particularidade de Cruzeiro Seixas ter incluído uma legenda abaixo da imagem que diz o seguinte. “...aqui as pessoas pensam muito pouco nos outros. E a verdade é que, assim, apenas é possível este país que temos” (Seixas, *scrapbook* nº 37, p.1). Na relação entre imagem e esta mensagem, transparece um enorme contraste entre o conteúdo frontal e directo e o carácter abstracto da obra.

87 Ver obra em anexo em suporte digital

Ao estudarmos o *scrapbook* nº 40, deparamo-nos com uma colagem em cuja composição o artista fez uso de diferentes tipos de papel, constituindo um padrão numa variante abstracta [Fig.220]. Existe nesta obra uma clara divisão de planos, enquadrada por uma moldura sobre fundo de cartolina. Tal como na imagem anterior, Cruzeiro Seixas faz uso da escrita para colocar em nota de rodapé a afirmação: *a arte é uma mentira que possibilita a verdade* – Picasso (Seixas *apud* Picasso, *scrapbook* nº 40, p.45).

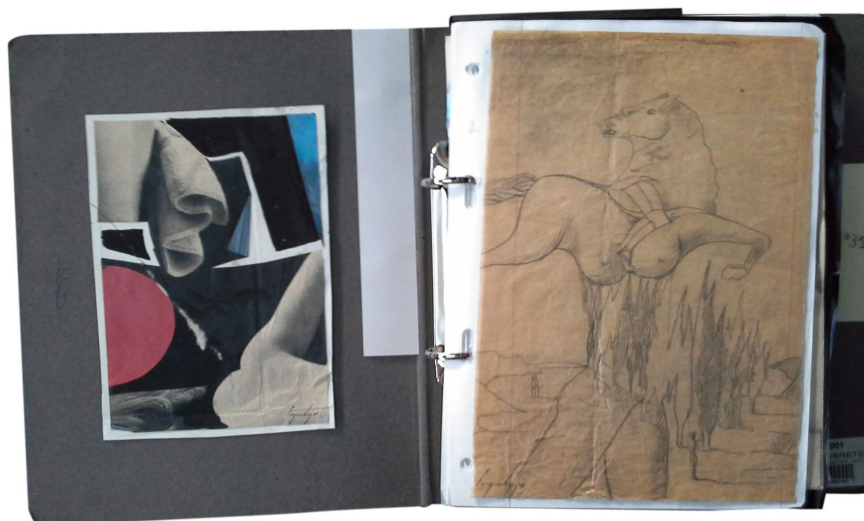


Fig.216 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº31, 1961.
Colagem fotografia s/contracapa, 155 x 110 mm.



Fig.217 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº32, p.153. s/data.
Colagem s/cartolina, 180 x 140 mm.



Fig.218 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº37*, p.1. s/data. Colagem s/papel, 140 x 140 mm.

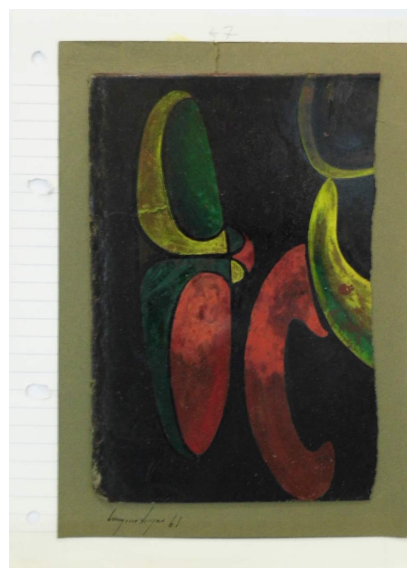


Fig.219 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº31*, p.57. 1961. Colagem s/papel, 195 x 140 mm.



Fig.220 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº40*, p.45. s/data. Colagem e desenho s/cartolina, 200 x 130 mm.

África nos cadernos

(...) A muitos quilómetros desta nossa civilização, apaixonei-me por aquela outra civilização. Costumo dizer que foi um amor correspondido. A pintura ali fez-se (como quasi [sic] sempre) tanto quanto possível independente de mim. Aquela gente não tinha caído ainda na tristeza da standartização, e cada objecto de uso diario era feito pelas suas proprias mãos – era uma obra de arte! Era enorme a minha emoção e parecendo-me que aquilo que fazia tinha pouco sentido, comecei a fazer poesia...(...) (Seixas, *scrapbook* nº18, p.128).

África perpetua-se na memória e obra de Cruzeiro Seixas como uma imagem de diferentes cores, com sabor a terra, mar, planícies áridas e desérticas, de uma luz impregnante, onde ressaltam todos os sentidos. Sentir o vento, escutar o mar, ver sem saber para onde tanto olhar, desenrolar um invólucro de novos sentimentos propagados num primitivismo que se pensava já não ser possível. Entre escalas de ocre e de cinzento, o artista escreveu uma nova história, com registos impensáveis após a despedida de Lisboa, da qual não partiu, mas sobretudo deixou. Não deixou somente o mundo, deixou um misto de amores, mágoas e passados que são difíceis de separar. Uma parte de si ficou, para outra possivelmente renascer sobre formas nunca antes vistas ou tomadas como reais. Quando regressou, trouxe consigo o Verão, o Inverno, trouxe consigo, a força da luz e da terra e o negro absolutamente escuro do espaço partilhado nas areias cobertas de estrelas e marfim.

África significou mais que uma simples paixão, não foi sequer platónico ou irreal, foi um amor tornado realidade, mas que, tal como os grandes sonhos, são efémeros, de linhas a negro que se cruzam e abraçam, marcados por momentos inesquecíveis.

Encontramos nos *scrapbook* um conjunto muito vasto de registos, reflexões, confissões e desabafos acerca de África, nomeadamente dos anos que viveu em Angola: “...A Africa é como uma semente que germinou na minha alma. O contacto com a terra em si mesma e aquela gente são inesquecíveis. Os espaços imensos apaixonaram-me. Sinto uma grande raiva por um mundo que deixa chegar angola aquele estado de miséria...” (Seixas, *scrapbook* nº10, p.115).

Estas frase demonstram a importância deste período na vida de Cruzeiro Seixas, sendo naturalmente um dos temas de predilecção dos seus registos nos *scrapbooks*. A noção destas verdades omitem o presente e transcendem tudo o que teve oportunidade de viver daí em diante, remetendo-se consecutivamente para um transbordo na vertente literária, com a descrição de memórias, críticas ou com poemas dedicados ao continente africano.

Após o seu regresso, podemos dizer que o futuro de Cruzeiro Seixas se fez de constantes viagens ao passado, num misto de um perpétuo saudosismo e criação de uma nova visão surrealista que foi muito além de um horizonte longínquo ou de praias cobertas de areias douradas.

Essa saudade, que é tão presente na população luso/africana e que, tal como Cruzeiro Seixas, teve de abandonar Angola devido à guerra colonial, resulta de uma simbiose cultural muito particular entre Portugal e África (nomeadamente com as gentes, a arte e a cultura africana) que foi preservada ao longo de décadas e que, no caso deste artista, permanece inviolável nos muitos desenhos, colagens, pinturas e poemas que criou. Nesse sentido, apesar da componente literária ser essencial para descrever este período na sua vida, foi a nível plástico, mais concretamente na colagem, que focámos o nosso interesse. Em algumas peças, texto e imagem complementam-se e enriquecem-se mutuamente num estilo lírico e poético, sendo que variavelmente encontramos a colagem de fotografias ou de elementos relativos à cultura africana, como máscaras e objectos.

Alguns destes elementos, a par de uma vertente gráfica e visual que é naturalmente importante, consignam uma componente documental que importa sublinhar, com alguns dos sítios e locais onde habitou ou esteve de passagem, servindo-se de qualquer suporte para registo gráfico ou escrita.

Em muitos exemplos encontrados nos *scrapbooks*, verifica-se que Cruzeiro Seixas transfigurava as imagens dos muitos postais que enviava para Portugal, a maioria para Cesariny, estando sempre intrínseco um toque de intimidade. Isso é visível em *S/título* (Seixas, SB nº30, p.51), [Fig.221] e em *S/título*, (Seixas, SB nº30, p.33), [Fig.222], com toda a superfície dos postais preenchida com desenhos.: No primeiro caso, vemos um postal oficial de uma empresa de obras metálicas em Angola, onde o artista provavelmente trabalhou, com um desenho que preenche toda a sua superfície. O desenho é exuberante pelas formas semi-humanas, desnudas, de braços que se dobram e torcem e cujo dorso e coxa se interliga a uma forma orgânica que voa de braços abertos que chamam e tocam. Cruzeiro Seixas complementa esta obra com duas frases em forma de legenda onde afirma: “...quando ainda não estava descoberta a fotografia, a obra do pintor era transcendência, tão absoluta quanto possível...” e acrescenta abaixo “...clandestinamente viverei, enquanto viver...”. No segundo caso, utiliza a quadrícula para compor um padrão muito colorido, no qual se sobrepõe a escrita. Trata-se de uma solução muito simples, que não é recorrente no seu trabalho e que ganha com a presença dos selos postais enriquecendo o desenho.

Fora do âmbito dos postais, apresentamos alguns desenhos relativos a este período, como a obra *S/título* (Seixas, SB nº23, p.85), [Fig.223], muito importante no conjunto das peças apresentadas, já que demonstra a paixão de Cruzeiro Seixas por África e o impacto que este continente exerceu na sua vida. Trata-se de um desenho com dois rostos, sendo que o primeiro, em forma de lua, caminha sobre uma pedra e onde ambos se complementam com um olhar de tristeza e compromisso. Se para muitos artistas da sua geração e seus predecessores, Paris foi a cidade de eleição para o desenvolvimento das suas carreiras, África foi para Cruzeiro Seixas muito mais que uma cidade, um país ou uma cultura, foi um continente que arrastou consigo momentos de revelação.

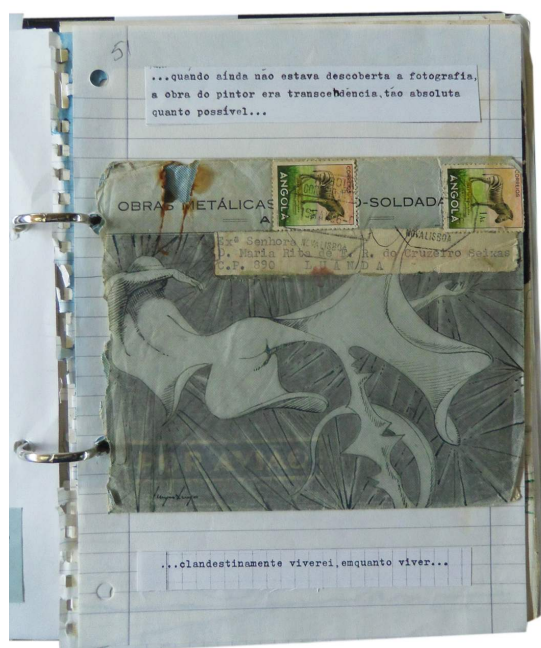


Fig.221 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº30*, p.51. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 110 x 145 mm.

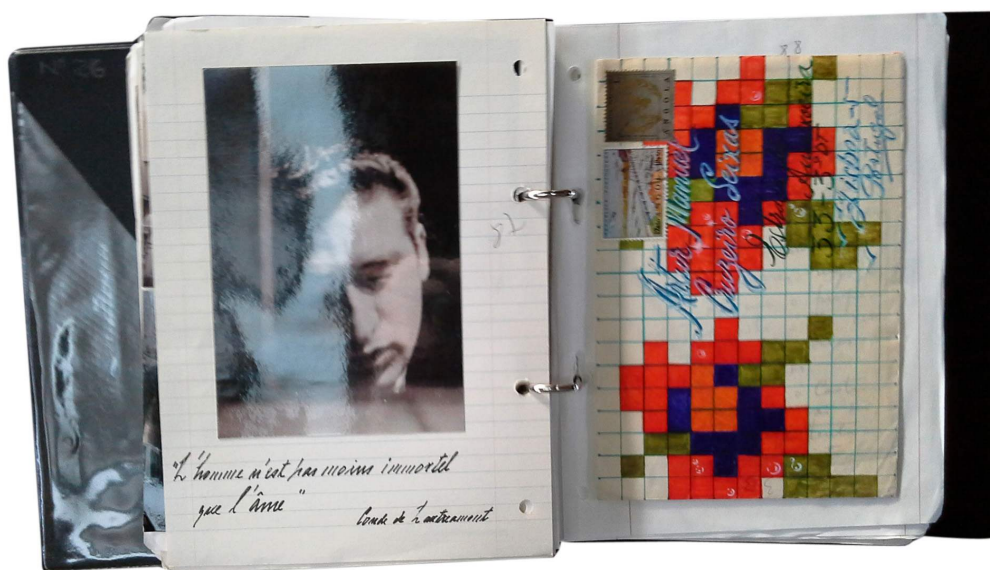


Fig.222 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº26*, p.88. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 160 x 130 mm.



Fig.223 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº23, p.85. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 190 x 155 mm.

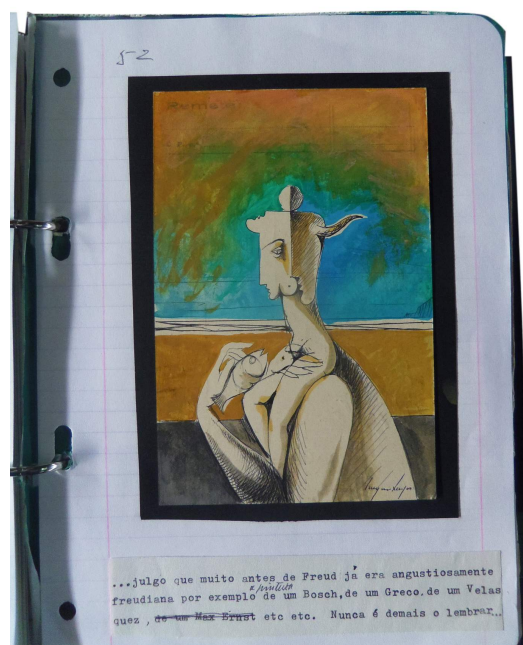


Fig.224 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº14, p.52. s/data.
Colagem, aguarela, desenho s/papel, 150 x 105 mm.

Ainda no domínio do desenho, a obra *S/título* (Seixas, SB nº14, p.52), [Fig.224], suscita um forte contraste entre os tons ocres, de terras que lembram a vastidão das paisagens africanas, sobre os quais ressalta a figura. Toda a figura central resulta da fusão de vários elementos, entre homem e natureza, num misto entre cabeça de homem e animal, cujos braços e pernas denotam uma suavidade e encontro maternal num abraço com a sua intimidade e com os valores intrínsecos à perspectiva acerca do Surrealismo e da vida, como o próprio salienta na legenda abaixo.”...julgo que muito antes de Freud já era angustiosamente freudiana por exemplo e pintado de um Bosh, de um Greco, de um Velasquez, etc etc. Nunca é demais o lembrar” (Seixas, *scrapbook* nº14, p.52). Para além de todo o enriquecimento cultural e emocional trazido de África, essas viagens permitiram, tal como já foi dito no capítulo anterior, que o artista trouxesse uma colecção de objectos que permitiram que, em Portugal, desenvolvesse outras obras e os coleccionasse. Todo esse fascínio em coleccionar objectos, nomeadamente as máscaras africanas, é referido pelo próprio da seguinte forma:

...as mascaras e idolos de Africa possuem os elementos essenciais da arte. Os africanos possuem no mais elevado grau a sabedoria dos volumes expressivos. Talvez o proprio facto de não terem consciência do seu dom de artistas e de só esporadicamente o empregarem ao serviço dos seus rituais, seja o segredo da sua imensa vitalidade...(Seixas, *scrapbook* nº26, p.174).

Essa gratidão que sente por tudo o que trouxe do continente africano é descrito pelo próprio num dos seus cadernos. A propósito desse período e de toda as peripécias ocorridas, achamos da maior relevância o texto (Seixas, SB nº24, p.194) [Fig. 225] - pela descrição detalhada das suas viagens pelo continente africano e de alguns acontecimentos marcantes no seu percurso.

Como já foi perceptível, as referências a África são frequentes nos *scrapbooks* e embora o nosso estudo não esteja focado, como já foi dito, na vertente literária, é importante fazer menção a alguns dos seus textos e documentos expostos nos cadernos. Neste caso e, sendo a poesia (como iremos abordar de seguida) um elemento indissociável do seu trabalho, foi habitual a escrita de poesias referente a África, em papéis soltos e posteriormente colados sobre o suporte do caderno.

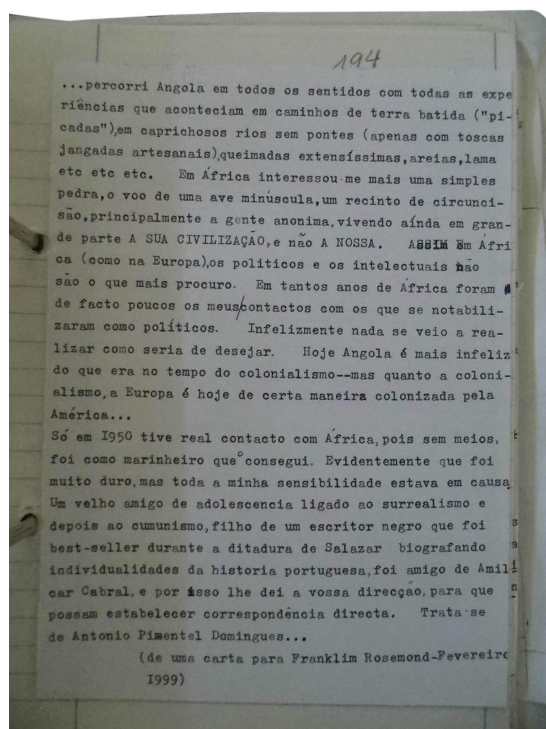


Fig.225 - Cruzeiro Seixas, *S/título*, Scrapbook nº24, p.194. 1999.
Colagem papel dactilografado s/papel.

Atentamos, nesse sentido, sobre alguns poemas da autoria de Cruzeiro Seixas que consideramos importantes e que atestam da sua relação apaixonada com o continente africano e de certa forma com a apropriação cultural que fez dela.

Isso é patente no poema (Seixas, SB nº13, pág.15), [Fig.226], que tem a particularidade de ter assinalada a respectiva data e o título do poema. Em outros casos, escrevia directamente sobre o papel, como por exemplo no poema (Seixas, SB nº13, p.15, [Fig.227] em que recorda as suas viagens por África de uma forma descritiva e emocional, onde a saudade está presente em todos os momentos e locais. O *scrapbook* assume nestes exemplos um papel documental e de confidente.

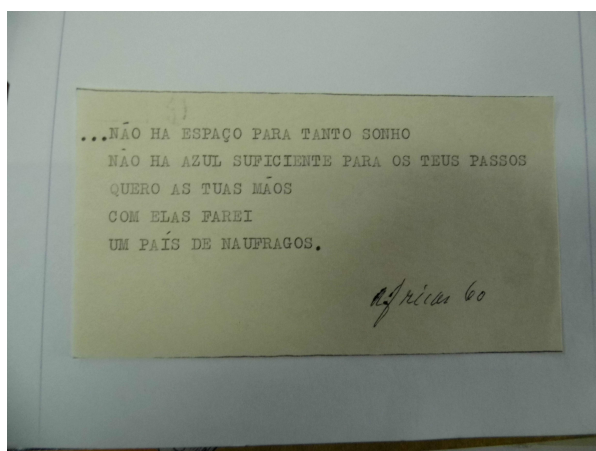


Fig.226 - Cruzeiro Seixas,
S/título, (pormenor) Scrapbook nº13. 1960.
Colagem papel dactilografado s/papel.

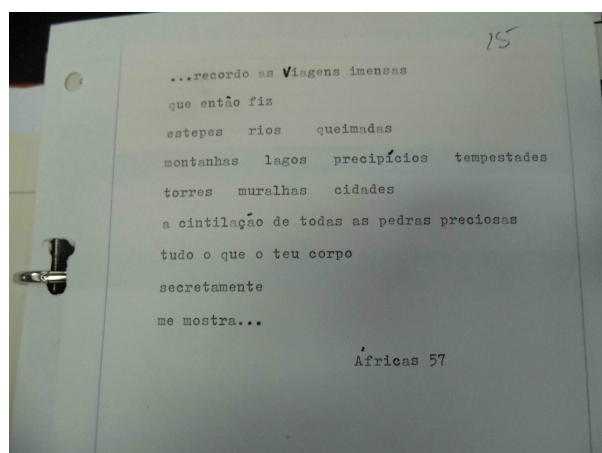


Fig.227 - Cruzeiro Seixas,
S/título, (pormenor) Scrapbook nº13, p.15. 1957.
Colagem papel dactilografado s/papel.

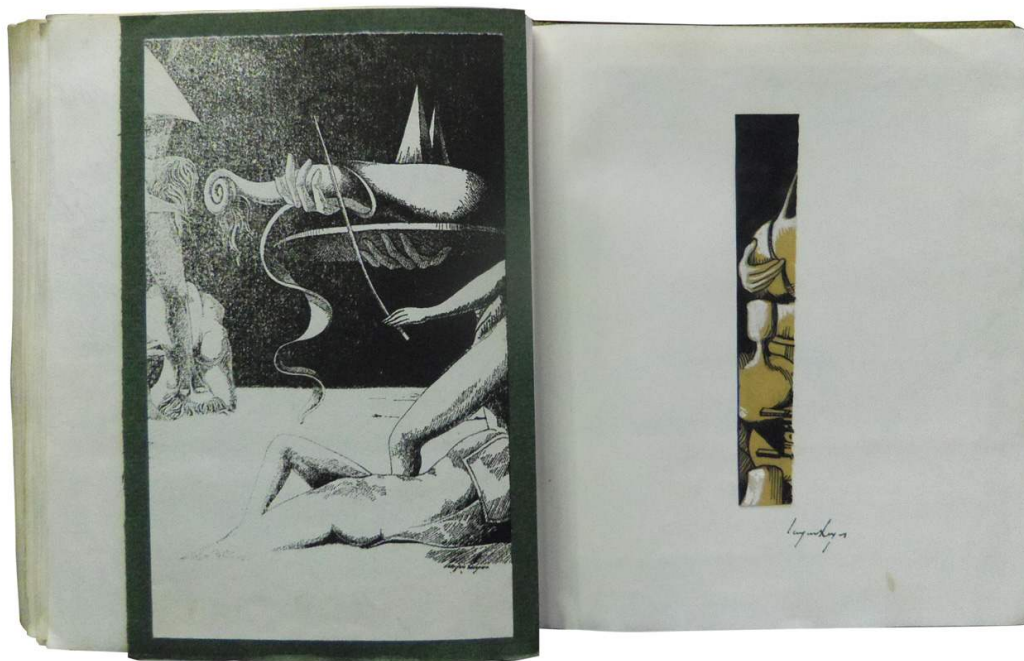


Fig.228 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº4. s/p. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 105 x 20 mm.

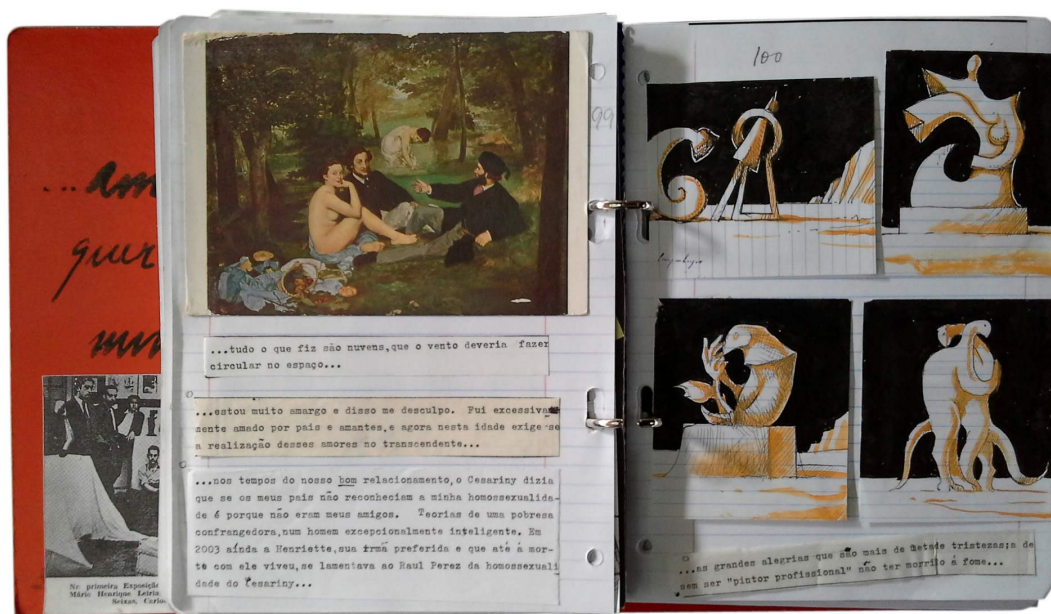


Fig.229 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº13, p.100. s/data.
Colagem, aguarela, desenho s/papel, 255 x 210 mm.

Poesia e objecto surrealista

A poesia escrita ou documental, de paisagens carregadas de vazio, ecoam na introspecção e no silêncio da escuridão. É este vai e vem de palavras e cenários ambíguos, algo chiquirianos ou dalinianos, que forma uma linguagem única e interpretativa da sua mais profunda consciência. Embora esteja patente uma forte influência de outros artistas, floresceu uma visão intemporal da arte e do Surrealismo na força das suas palavras e da alienação do objecto em detrimento do mundo, do qual os *scrapbooks* são testemunho.

O conjunto destes *scrapbooks* acabam por constituir um guião da vida de Cruzeiro Seixas, com uma descrição por vezes detalhada, intimista e profundamente emocional de todos os momentos ocorridos ou de simples pensamentos e desabafos. A escrita assume-se como um elemento vital e documental do foro íntimo, resultando em belos traços e desenhos sublinhados por poemas lusitanos ou africanos que contornam objectos caídos sobre a folha de papel. É essa condição poética e surrealizante inerente ao seu interior e projectada em quem mais ama, que Cruzeiro Seixas transporta para o seu trabalho. Sobre essa premissa, a poesia assume particular importância na sua linguagem, com a presença de vários poemas escritos isoladamente na folha de papel ou integrados no campo visual assumindo a escrita e o desenho uma única e só voz. Em relação a esse assunto o próprio artista cita num dos seus cadernos:

(...) Julguei possível tornar a poesia um meio privilegiado de comunicação, e afinal isso ao distanciamento e à indiferença dos outros. Estou solitário mas não falhei pois a poesia ficou ao meu lado, e tenho que reconhecer que, embora de maneira muito diferente da glória dada aos outros, tem tornado possível este dia-a-dia que sem ela seria completamente impossível...

(Seixas, *scrapbook* nº39, p.107).

A livre associação de elementos atesta a sua liberdade no processo criativo, através dos desenhos e colagens ou na literatura. O culto pelo objecto surrealista e a sua associação à literatura, como tivemos oportunidade de ver no capítulo anterior em relação ao estudo dos poemas-objectos, constituem um dos pilares da sua obra. Esse processo de criação é feito a partir de uma miscelânea de sentimentos e emoções, de vitórias e naufrágios, de conquistas e desilusões, onde se debate constantemente com a sua própria conflitualidade. A esse propósito, o artista desabafa num dos seus cadernos “...tudo é verdade ao mesmo tempo que tudo é mentira. O mar não é só mar, o lapis não é só o lapis, o sorriso não é só o sorriso. Possivelmente a morte não é apenas a morte. A ciência não tem limites, o desejo não tem limites, a Poesia não tem limites...”(Seixas, *scrapbook* nº14, p.6).

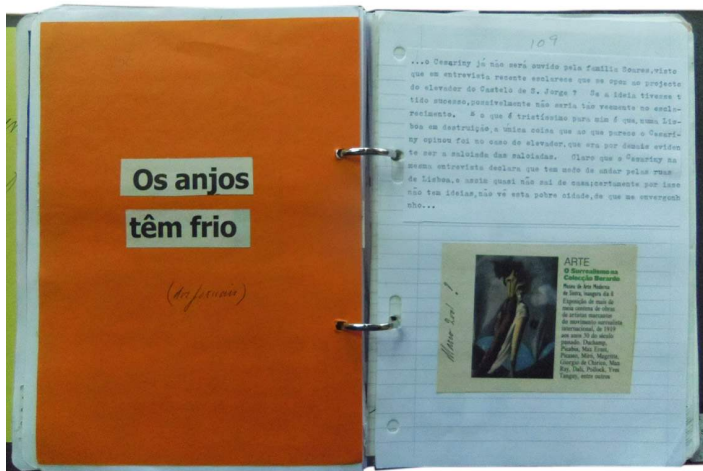


Fig.230 - Cruzeiro Seixas,
S/título, Scrapbook nº16, p.109. s/data.
Colagem s/cartolina, 210 x 150 mm.



Fig.231 - Cruzeiro Seixas,
S/título, Scrapbook nº16, p.1. s/data.
Colagem s/papel, 160 x 125 mm.

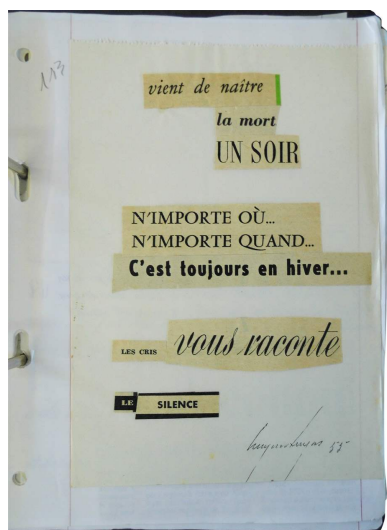


Fig.233 - Cruzeiro Seixas,
S/título, Scrapbook nº19, p.113. 1955.
Colagem papel s/papel, 190 x 140 mm.

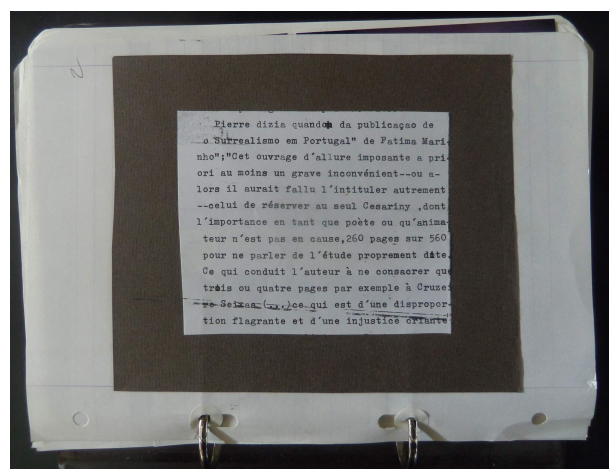


Fig.234 - Cruzeiro Seixas,
S/título, Scrapbook nº39, p.2. s/data.
Colagem papel s/cartolina, 160 x 170 mm.

Essa linguagem poética foi usada sobre todo o tipo de suportes e materiais, em particular nos *scrapbooks*, constituindo uma parcela importante desse universo, num processo de contínua reinvenção. De acordo com Alex Kidnick:

If the scrapbook is a space of practice, then, it is also a province of pleasure – something you might flip through before going to sleep at night or gaze at, alone, in the afternoon. Filled with all the pictures you want to look at, it is a storehouse of secret obsessions and desires (of bodies, of pictures of bodies) (Kidnick, 2013, p.3).

É fundamental destacar a mensagem adjacente ao registo gráfico como parte integrante da composição. Esta visão e capacidade interpretativa, de associação do campo literário ao visual, é um elo inseparável do seu trabalho, abrindo um espaço de projecção e de questionamento do mundo.

Iremos de seguida constatar essa realidade através de um conjunto de desenhos e colagens que atestam esse seu propósito. Em alguns registos que veremos, Cruzeiro Seixas faz apenas uso exclusivo da palavra na composição visual, estando ausente qualquer aspecto figurativo. Esse uso da palavra encontra referências em trabalhos desenvolvidos por outros artistas da sua geração, a partir dos anos 50, e visava ocasionalmente uma linguagem mais directa e interventiva socialmente. No primeiro caso, *S/título* (Seixas, SB nº16, p.109), [Fig.230], é constituída por um jogo de palavras recortadas e coladas onde se lê “Os anjos têm frio”. Estas palavras, quando associadas à esfera visual, estão envoltas de uma carga de ironia, humor e sarcasmo. Este efeito é acentuado no segundo caso, em *S/título* (Seixas, SB nº16, p.1), [Fig.231], que tem o mesmo tipo de colagem de palavras formando a frase “Uma voz e um corpo, ratoeira para sempre” num tom algo jocoso e subversivo, que remete para obras de outros artistas surrealistas, nomeadamente de Mário Cesariny ou para as novela-colagens de Mário Henrique Leiria.⁸⁸ A melhor maneira de definir alguns destes registos e que projectam vincadamente a sua identidade, é feita por Rui Mário Gonçalves, que refere “Desenhos-palavras-actos é a concreção que devemos procurar em tudo o que aparece assinado por Cruzeiro Seixas. Este poeta aparece e mostra-nos as linhas das suas mãos...Quanta aventura!” (Gonçalves, 1990, p.6).

Essa força das palavras, surge bem demarcado noutras obras, praticamente similares, com mensagens curtas mas muito fortes, como acontece por exemplo em *S/título* (Seixas, SB nº14, p.1), [Fig.232]⁸⁹, onde o artista recorre a Mário Sá-Carneiro citando-o: “Eu fui alguém que se enganou e achou mais belo ter errado. Mantenho o trono mascarado onde me sagrei pierrot”. E ainda acrescenta “...Agora fecha os olhos e vê!...” (Seixas, *scrapbook* nº14, p.1).

⁸⁸ Mário Henrique Leiria foi um artista muito activo, com obras que reflectiam essa preocupação social.

⁸⁹ Ver obra em anexo em formato digital

O *scrapbook* nº 19, apresenta na sua maioria registos onde o elemento da escrita assume particular protagonismo no processo criativo, sendo mesmo o principal elemento a ter em conta na composição. O seu interesse pela poesia encontra paralelo nos poemas-colagens de Mário Cesariny e de Mário Henrique Leiria criados na década de cinquenta, como se pode observar, por exemplo, em *S/título* (1955) (Seixas, SB nº19, p.113), [Fig.233], através da exibição de uma mensagem poética, melancólica e misteriosa, num jogo de palavras que recorta e cola sobre o papel.

Por detrás da sua escrita, esconde-se por vezes uma certa fragilidade, que alude à saudade, penetrante provocada pela passagem do tempo que fingia não existir. O seu mundo poético guarda o fado das palavras, das pequenas pedras, remetidas ao seu silêncio. A luz que as atravessa, coladas no papel, transcendem o campo da mera leitura ou observação para atingirem um tempo primitivo e ancestral.

Este tipo de expressão estendeu-se a outros cadernos, como em *S/título* (Seixas, SB nº39, p.2), [Fig.234], cuja composição assenta quase totalmente na escrita, sendo este o principal elemento comunicacional, cuja mensagem configura uma opinião ou uma citação alusiva ao Surrealismo e ao seu trabalho. Este modo de representação foi muito frequente, através da construção de mensagens escritas, recortadas e coladas sobre diferentes cores de cartolina. Ainda de sublinhar, algo que foi comum nestas intervenções, o facto da escrita ser dactilografada.

Apresentamos em *S/título* (SB nº34, p.55), [Fig.236], uma obra que clara influência de Mário Cesariny, nomeadamente pelo conceito de espalhar a tinta-da-china pelo papel e pelo recorte de diferentes palavras dispostas de forma dispersa de modo a transmitir uma mensagem. Algumas destas frases são controversas e enigmáticas “Não sei, não sei (...) e é bom para que se saiba quanto a solidão pode acompanhar alguém em tristeza, com desespero, em odio e também ainda em amor.” Cruzeiro Seixas não criou muitas colagens picto-poéticas com características tão evidentes e puristas, a lembrar os primeiros *papiers-collés* de Picasso e Braque no início do séc. XX.

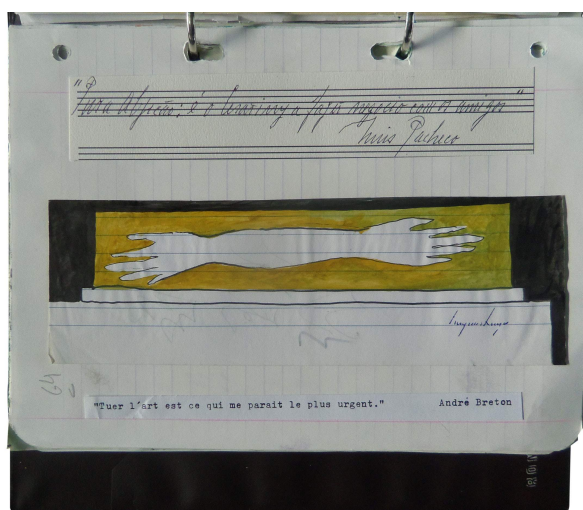


Fig.235 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook* nº14, p. 64. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 200 x 140 mm.

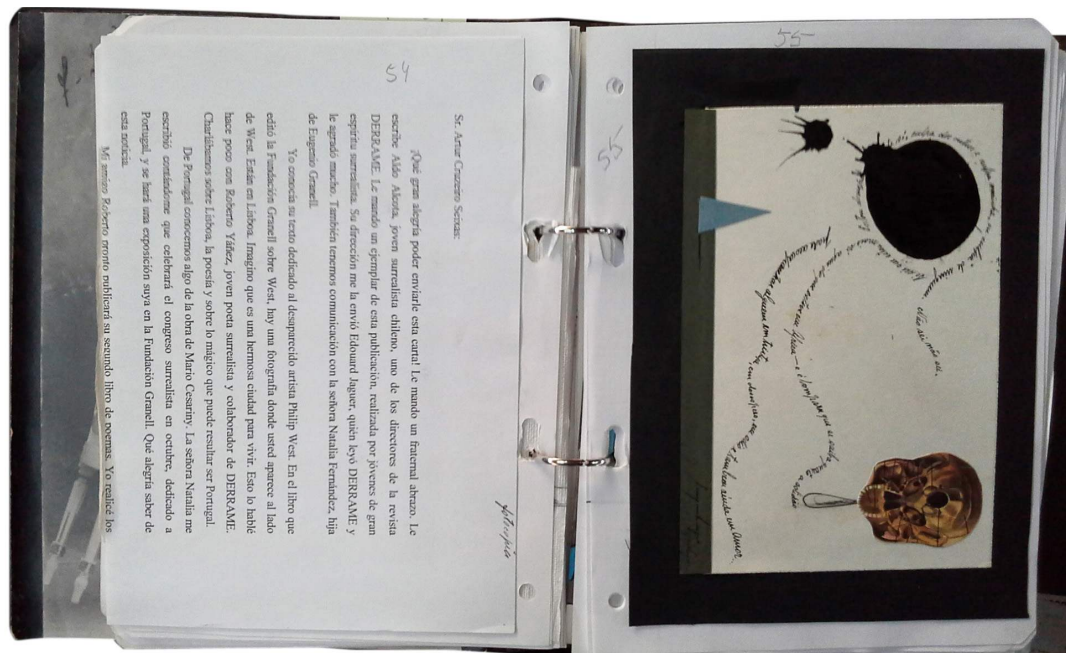


Fig.236 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº34, p.55. s/data.
Colagem imagem s/cartolina, 200 x 145 mm.



Fig.237 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº21, p.29. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 220 x 150 mm.

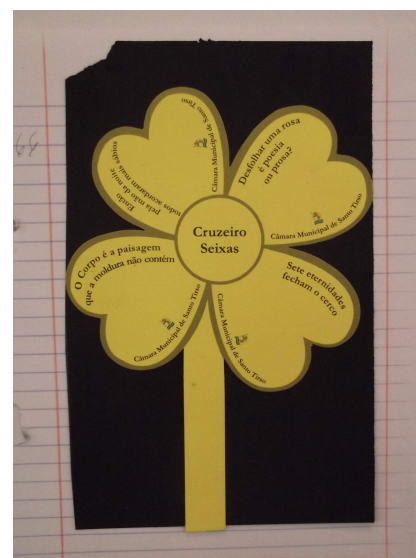


Fig.238 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, Scrapbook nº23, p.66. s/data.
Colagem s/cartolina, 180 x 115 mm.

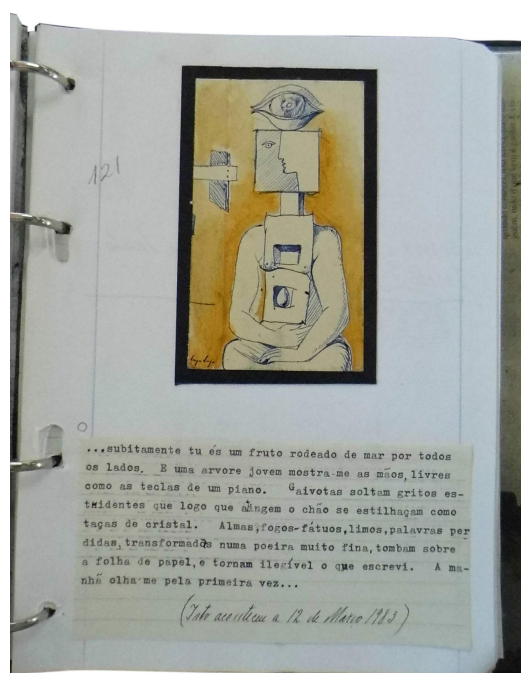


Fig.239 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº40*, p.121. s/data.
Colagem e desenho s/cartolina, 180 x 130 mm.

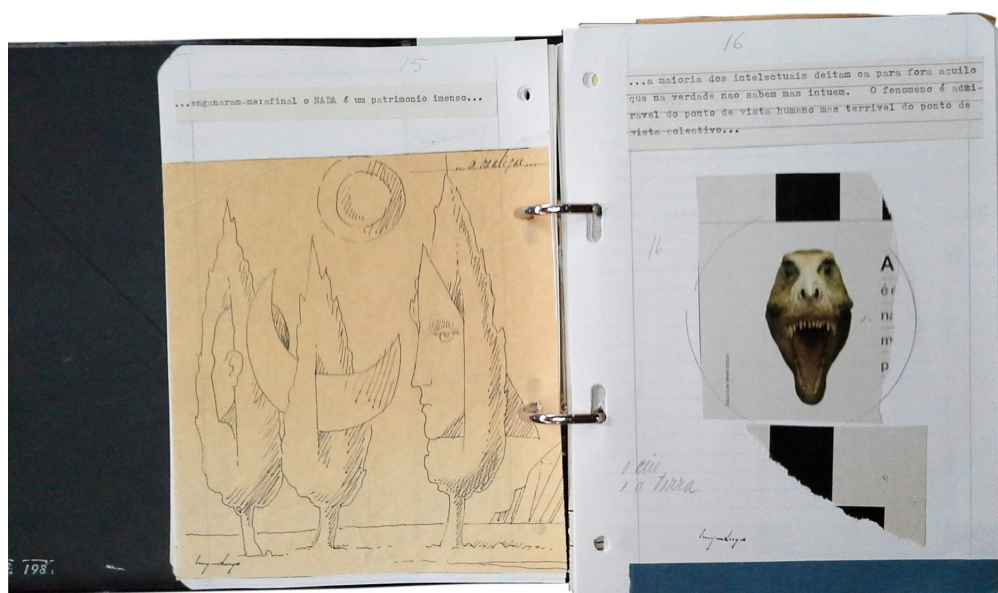


Fig.240 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº32*, p.16. s/data.
Colagem imagem s/papel, 160 x 140 mm.

Na obra *S/título* (Seixas, SB nº21, p.29), [Fig.237], além da vertente visual que obviamente é essencial na composição, destacamos o conteúdo da mensagem escrita pelo autor. Neste exemplo, fala-nos sobre a sua relação com o tempo e o modo como o enquadra na arte mas, sobretudo, numa visão mais global. Essa preocupação com a representação do tempo foi particularmente evidente em muitas das suas obras, seja na vertente escrita ou no campo visual, pela evocação de um conjunto de símbolos. Termina a sua reflexão com uma questão do poeta Fernando Pessoa “...Quando é que despertarei de estar acordado?”

Ainda neste caderno, salientamos outro registo, totalmente distinto do anterior, presente em *S/título* (Seixas, SB nº23, p.66), [Fig.238], com a representação de uma flor recortada e colada sobre um fundo negro, constituindo o centro de toda a composição. Neste caso, a escrita é um elemento-chave, com o nome do próprio autor no centro da imagem.

A peça *S/título* (Seixas, SB nº40, p.121), [Fig.239], é muito interessante no conjunto das obras apresentadas, já que demonstra uma simbiose entre desenho e literatura, em que um traço solto e geometrizado propõe a desconstrução do real e caminha num limbo entre os elementos complexos e cenográficos que tanto aprecia. Neste caso, a mensagem que complementa o desenho assume grande destaque, ao perfilar um acontecimento da sua vida e o carácter testemunhal com o registo de datas que também é comum nos *scrapbooks* de alguns artistas. O desenho é, em alguns casos, descrito pelo próprio artista, como acontece neste exemplo:

...subitamente tu és um fruto rodeado de mar por todos os lados. E um arvore jovem mostra-me as mãos, livres como as teclas de um piano. Gaivotas soltam gritos estridentes que logo que atingem o chão se estilhaçam como taças de cristal. Almas, fogos-fatuos, limos, palavras perdidas, transformados numa poeira muito fina, tombam sobre a folha de papel, e tornam ilegível o que escrevi. A manhã olha-me pela primeira vez... (isto aconteceu a 12 de Março de 1983)

(Seixas, *scrapbook* nº40, p.121).

Por último a obra *S/título* (Seixas, SB nº32, p.16), [Fig.240], distingue-se das demais, pela associação da vertente literária à colagem de fotografias. A frase contida na colagem transmite uma mensagem filosófica “...a maioria dos intelectuais deitam cá para fora aquilo que na verdade não sabem mas intuem. O fenómeno é admirável do ponto de vista humano mas terrível do ponto de vista colectivo...”.

A poesia é definida por muitas formas, as palavras da sua imaginação traduzidas em traços ou em múltiplos objectos, que inteiros ou quebrados, foram transmutados para o campo visual. Essa linguagem poética pode oscilar entre um sorriso ou uma perda de sensualidade e mistério. A mutação, construção e mutilação das formas são o seu principal veículo expressivo, que embarca num onirismo de sonhos, ora partidos ora interligados, sem fronteiras ou limites, criando uma única realidade. É essa requalificação do sonho que Cruzeiro Seixas transporta para a construção do objecto, na escultura, no desenho e na colagem.

Embora condicionado pelo suporte dos *scrapbooks*, existe um elevado número de desenhos e colagens com alusão ao objecto.

Uma das abordagens mais comuns no seu trabalho está presente nos desenhos que iremos ver de seguida, e consiste na faceta escultórica revelada pela linguagem gráfica, associada em alguns casos ao uso da escrita. Enquadradas em horizontes poéticos, estes desenhos encerram o desejo de serem transformados em esculturas reais, demonstrando também a faceta preparatória de alguns destes registos. Segundo Rui-Mário Gonçalves:

A sua amiga e escultora e poetisa Isabel Meyrelles concretizou por vezes esta inspiração, e a ela se deve também a organização, em cinco volumes das Quasi Edições, de todos os poemas e textos teóricos de Cruzeiro Seixas que surpreenderam pela qualidade e quantidade (é lamentável o atraso da sua publicação, já no século XXI!).

Ora as esculturas de Isabel Meyrelles estão mais próximas dos poemas e dos desenhos de Seixas do que dos objectos e colagens, quando nelas se manifesta a vontade de alcançar boa forma especificamente escultural. neste caso, a tridimensionalidade comum aos objectos e às esculturas teve menos influência do que a clara articulação das palavras e dos figuremas
(Gonçalves, 2007, p.22).

No primeiro caso, *S/título* (Seixas, SB nº11, p.49), [Fig.241], salientamos a ambiguidade de uma figura mergulhada num ambiente metafísico, onde o negro está patente em grande parte da composição, dando uma sensação de perspectiva e tridimensionalidade. Esta obra é detentora de uma linguagem hermética, entrelaçada de códigos e algo ininteligível, sendo descritas pelo próprio autor da seguinte forma:

Esta foto retocada é o que resta dos “objectos” feitos com meias de seda pintadas de rosa, lampadas pintadas de branco e azul, e fofosforos [sic] com um suporte de barbas e espartilho, que media uns 30 cm, executados nos 40, e que figurou com mais dois utilizand [sic] igual material no copo de 1949 de Os Surrealistas (Seixas, scrapbook nº11, p.49).

No segundo caso, a obra *S/título* (Seixas, SB nº10, p.66), [Fig.242], também ressalva da parte de Cruzeiro Seixas a preocupação pela sensação de profundidade e perspectiva, nomeadamente através do estudo das sombras, em que a forma do objecto, de cariz claramente escultural, é definida por linhas suaves e onduladas, aliada a uma clareza cromática que sobressai em relação a um fundo negro e opaco.

A terceira colagem, a obra *S/título* (Seixas, SB nº40, p.161) [Fig.243], é distinta das anteriores já que a figura central da composição, embora assumindo um carácter escultórico, é definida por um conjunto de pequenos rostos que se interligam num corpo humano deformado, cujos membros saem do corpo sobre fundo de cartolina verde.

Estas peças que apresentamos demonstram, no que concerne ao estudo do objecto, que as figuras são representadas como objectos, inanimadas e distantes, sendo que o centro da imagem descreve o objecto e no resto reside apenas o vazio dos cenários nocturnos de caos e deserto.

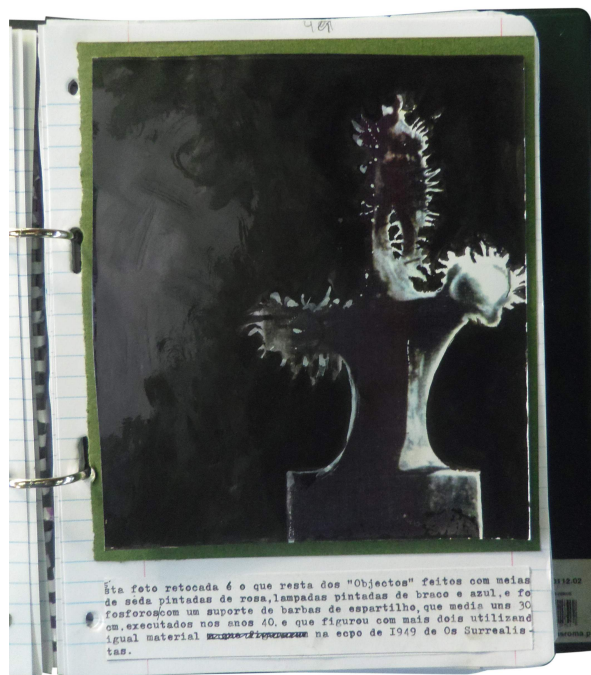


Fig.241 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº11*, p.49. s/data.
Colagem, aguarela, desenho s/papel, 175 x 150 mm.

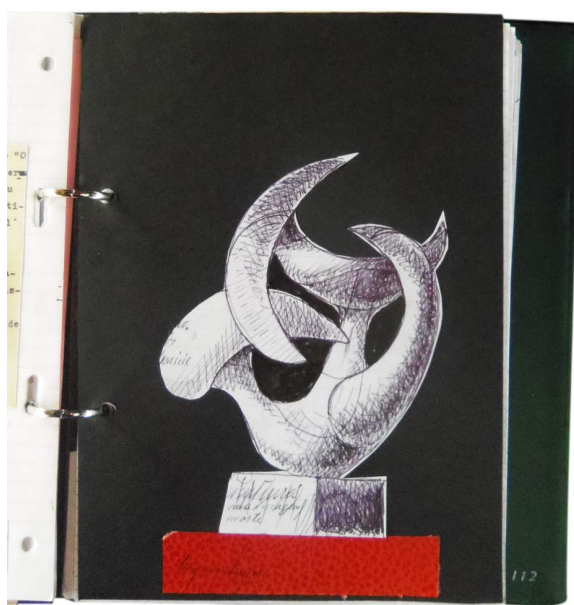


Fig.242- **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº10*, p.66. s/data.
Colagem imagem s/imagem, 220 x 160 mm.

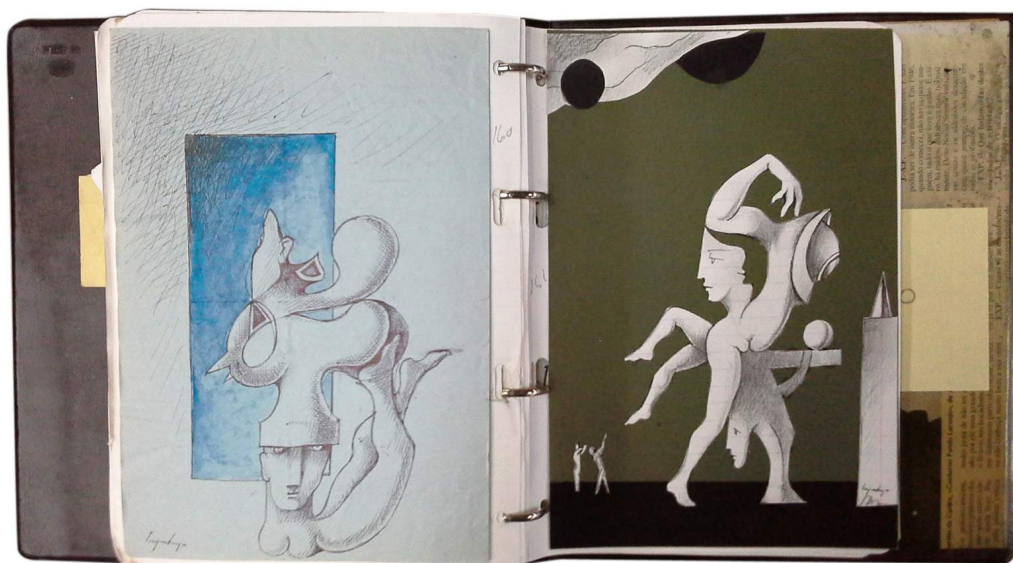


Fig.243 - **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº40*, p.161. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 220 x 160 mm.

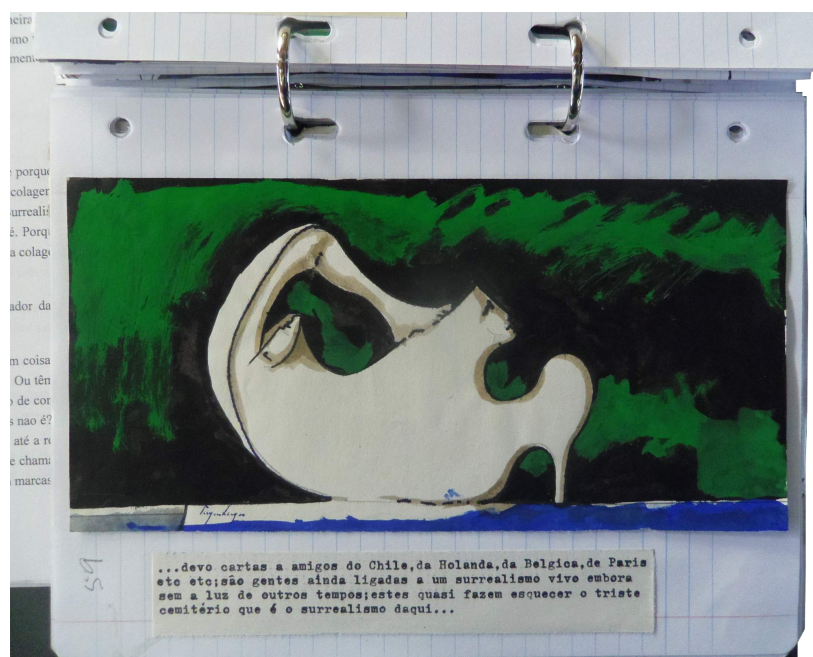


Fig.244- **Cruzeiro Seixas**, *S/título*, *Scrapbook nº12*, p.59. s/data.
Colagem e desenho s/papel, 130 x 220 mm.

Uma das curiosidades nos seus cadernos, que atesta o cuidado na sua feitura, passa pelas intervenções sobre algumas capas com desenhos recortados e colados, ou com a colagem de objectos. A sua personalização nas capas visa, no nosso entender, associar elementos que sejam subjacentes à sua identidade, tal como fez também no interior. Em alguns casos, as capas e contracapas estão preenchidas por desenhos e colagens, como no caso do *scrapbook* nº 15 [Fig.245-246], em que a capa do caderno tem uma colagem de um capacete. Não sabemos a razão da colagem ou da escolha desse objecto todavia, ela induz a um significado de abertura a uma nova realidade. Na contracapa usou um recorte de um desenho com a forma de uma cruz e uma fechadura.

Encontramos um largo conjunto de *scrapbooks* com capas personalizadas e com colagem de diferentes elementos, ou com o recorte de desenhos feitos pelo autor. Em outras capas, o artista usou imagens com recorte e montagem fotográfica, como podemos exemplificar no *scrapbook* nº30 [Fig.249] e [Fig.250]. Na capa, colou uma imagem de um avião sobre uma gravura que recorda os *dépaysements* de Raoul Hausman ou Jorge Vieira, onde é notória a desproporcionalidade e a ruptura estabelecida entre os elementos colados. Segundo Maria Jesús Ávila “A colagem e a montagem são por excelência os mecanismos veiculadores destes acasos objectivos” (Ávila, 2011, p.6). Na contracapa, está uma colagem figurativa com uma forma escultórica, cujo interior é preenchido com a sua escrita sobre um fundo negro, comum a vários desenhos e colagens realizadas.

Noutros exemplos, o artista exhibe imagens com obras de artistas que foram referência para si e pelos quais teve grande admiração, como acontece na capa do *scrapbook* nº 34 [Fig.251], com a colagem de uma imagem que retrata uma das obras mais emblemáticas de Giorgio De Chirico, ou no *scrapbook* nº 20 [Fig.253], com uma obra de Magritte.

Neste conjunto de capas que apresentamos, destacamos por último a capa do *scrapbook* nº 32, [Fig.254], cuja intervenção resulta numa colagem de formas abstractas que encontram paralelismo em alguns registos de Cruzeiro Seixas presentes nos *scrapbooks* de registo não figurativo.



Fig.245 - **Cruzeiro Seixas**, Capa *Scrapbook* n°15. s/data.
Colagem s/plástico, 230 x 200 mm.

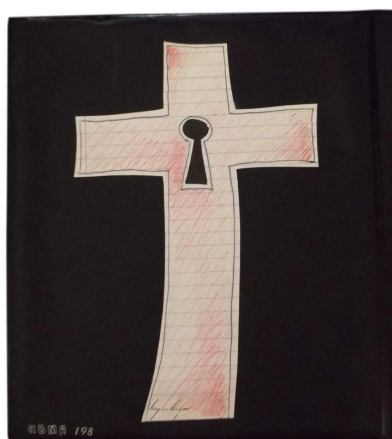


Fig.246 - **Cruzeiro Seixas**, Capa *Scrapbook* n°15. s/data.
Colagem s/plástico, 230 x 200 mm.

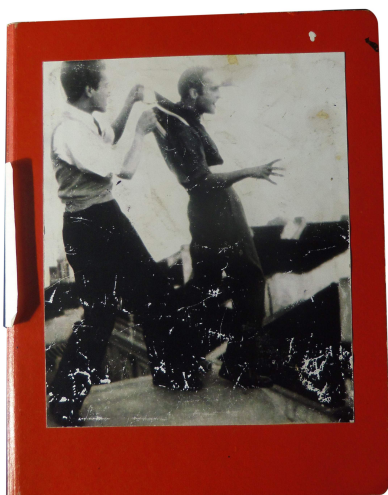


Fig.247 - **Cruzeiro Seixas**, Capa *Scrapbook* n°13. s/data.
Colagem s/plástico, 230 x 200 mm.

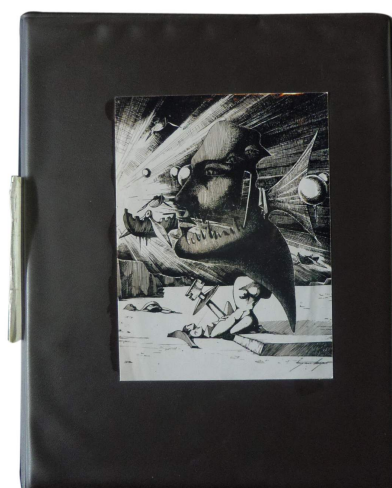


Fig.248 - **Cruzeiro Seixas**, Capa *Scrapbook* n°14. s/data.
Colagem e desenho s/plástico, 230 x 200 mm.

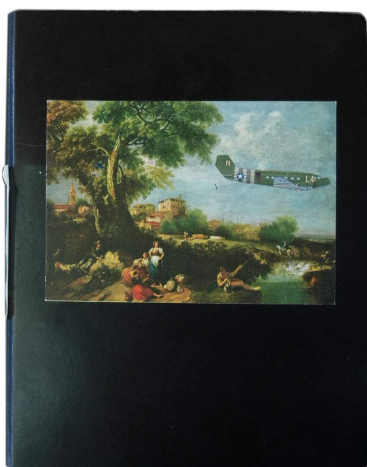


Fig.249 - **Cruzeiro Seixas**, Capa *Scrapbook* n°30. s/data.
Colagem e montagem fotográfica, 200 x 135 mm.

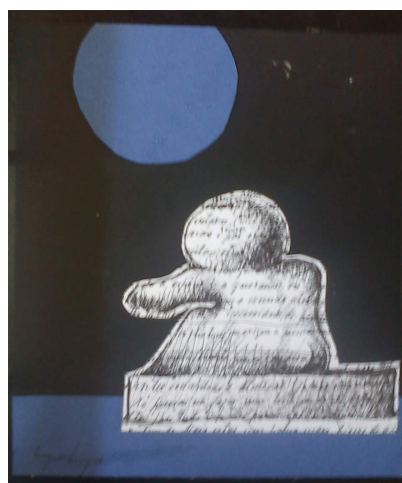


Fig.250 - **Cruzeiro Seixas**, Contracapa *Scrapbook* n°30. s/data.
Colagem e desenho s/plástico, 160 x 140 mm.

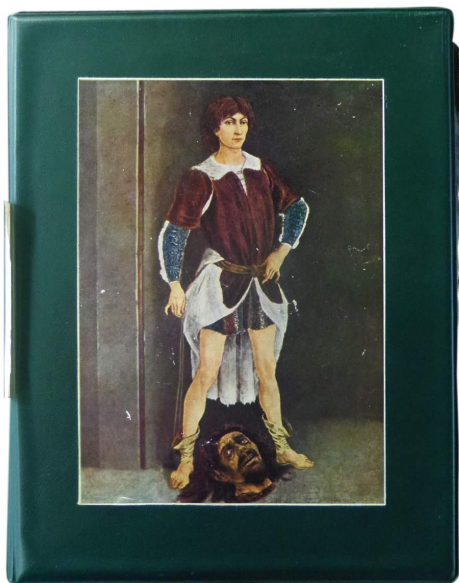


Fig.251 - **Cruzeiro Seixas**, Capa *Scrapbook* nº34. s/data.
Colagem e desenho s/plástico, 200 x 135 mm.

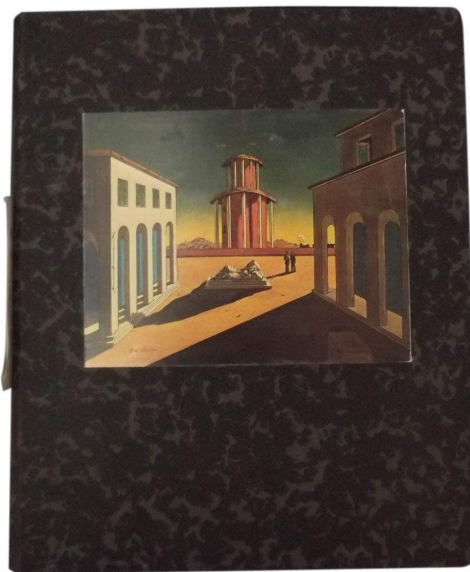


Fig.252 - **Cruzeiro Seixas**, Capa *Scrapbook* nº42. s/data.
Colagem e desenho s/plástico, 200 x 135 mm.

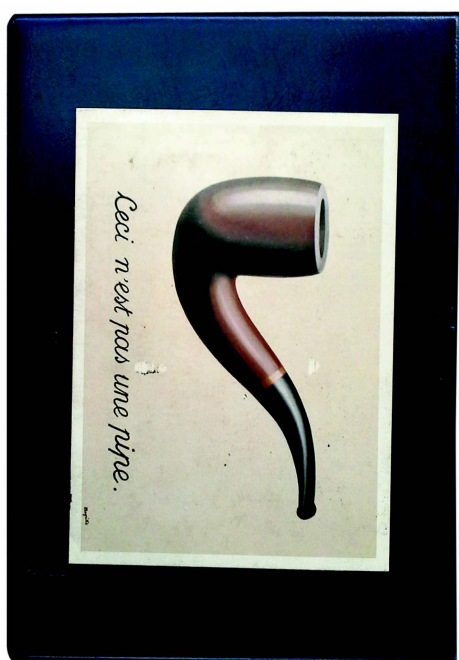


Fig.253 - **Cruzeiro Seixas**, Capa *Scrapbook* nº20. s/data.
Colagem e desenho s/plástico, 215 x 150 mm.



Fig.254 - **Cruzeiro Seixas**, Capa *Scrapbook* nº32. s/data.
Colagem e desenho s/plástico, 230 x 200 mm.

7. CONCLUSÃO

7. Conclusão

A obra de Cruzeiro Seixas na perspectiva da colagem contemporânea portuguesa foi o tema desta Tese de Doutoramento. Pretendemos estudar a colagem na arte portuguesa, destacando os artistas que mais contribuíram para o desenvolvimento desta forma de expressão, sobretudo na esfera do desenho. Definimos o conceito de colagem, síntese dos mais recentes estudos e enquadrámos a colagem numa perspectiva internacional. Numa fase inicial foi essencial revisitarmos a colagem nos movimentos de vanguarda surgidos no início do séc. XX, com uma especial atenção aos *papiers collés* de Picasso e Braque. Este período embrionário abriu caminho ao futuro, sendo a colagem considerada uma das mais significativas fundações da arte moderna.

Sem deixar de abordar a figura impar de Amadeo de Souza Cardoso e a sua descoberta absolutamente inovadora da colagem na arte portuguesa, dedicámos a nossa atenção à colagem surrealista portuguesa, surgida no pós II Guerra Mundial, sublinhando a sua importância como um importante suporte e veículo de expressão utilizada pelos artistas portugueses no final da década de 40, nomeadamente Mário Cesariny, Fernando de Azevedo, Mário Henrique Leira e Cruzeiro Seixas. Ao longo de todo o séc. XX, não encontramos tamanha ousadia num movimento artístico português, que nem sequer se apresentou como tal, sendo sobretudo um projecto para a mudança, uma viagem pelo autoconhecimento e pelo crescimento da consciência emocional da sociedade. Foi nesse paradigma de valores que a geração pertencente ao Grupo Surrealista de Lisboa se dedicou à colagem como meio expressivo com grande valor na crítica mordaz ao *status quo* político e social da sua época.

Após a geração surrealista, foi fundamental analisar o grupo KWY no final da década de 50 e na década de 60 e as carreiras individuais dos seus membros que foram dinamizadoras no uso da colagem e de novas soluções criativas, destacando os estudos da sombra criados por Lourdes Castro e a utilização de novos materiais, como o acrílico. Por seu lado, José Escada aborda a colagem de modo intensivo, usando a técnica do recorte como motor essencial das suas composições.

Paralelamente, as colagens que Paula Rego criou na década de 60, constituíram uma importante base na sua afirmação como pintora, sendo algumas destas obras referências no contexto da colagem contemporânea internacional, pelo que considerámos fundamental fazer uma abordagem às mesmas. A este nível, verificámos que Paula Rego recorre à colagem sobretudo na pintura, utilizando uma noção de escala que a transporta para situações monumentais ao nível da parede onde é exposta.

A obra do artista Cruzeiro Seixas foi o foco da nossa tese, que salientou o seu contributo para a inovação, pioneirismo e renovação da arte contemporânea portuguesa. Fizemos uma retrospectiva das suas intervenções no que concerne ao desenho e principalmente à colagem ao longo de um vasto período temporal, a partir da segunda metade do séc. XX até à actualidade. Embora não se pretenda apresentar uma sequência cronológica do seu trabalho, revelamos aspectos que se tornam indissociáveis da sua prática artística em momentos e eventos por ele vividos.

Esses momentos sugerem sobretudo mudanças ou rupturas com um passado/presente e paralelamente a conquista de um novo paradigma que constantemente proclamava.

Se abordámos inúmeros desenhos e colagens do artista, já conhecidos, demos especial atenção aos *scrapbooks*, na sua maioria inéditos, integrando-os numa tipologia de obra de arte internacionalmente reconhecida como um suporte visual que se caracteriza por ser o arquivo do registo de memórias e projectos e se baseia na colagem como metodologia expressiva. A sua designação como *scrapbooks* aparece também pela primeira vez na terminologia artística sobre arte portuguesa, uma vez que este suporte era designado como caderno, dossier, ou mesmo volume. Foram colocadas interrogações e reflexões acerca do tema dos *scrapbooks*, sendo que a sua definição e resposta por parte de cada artista não é, nem pretende ser, consensual. Trata-se de uma metodologia de expressão profundamente individual projectando a forma de estar na arte e no mundo.

A personalidade de Cruzeiro Seixas, dotada de espírito de aventura e desapego, revela-se aberta a novas experiências e sensações, renascendo nos muitos locais que conheceu e nas várias personalidades com quem se cruzou, segundo as suas próprias palavras, reinventando-se constantemente. Na colagem *S/título*, (SB nº12, p.59) [Fig.244], é absolutamente claro este espírito de liberdade, demonstrado de igual forma na sua afirmação nos *scrapbook*:

Na luz como na escuridão. não tomaram os gritos o primeiro plano, não houve apelo aos outros; estou inteiro com o meu orgulho, com a minha noção de dignidade, com o meu amor a liberdade, que provavelmente foi afinal o amor mais importante da minha vida (...) (Seixas, Scrapbook nº6, p.94).

Não sendo um homem do presente, foi na intemporalidade que encontrou resposta às constantes problemáticas e interrogações que ininterruptamente colocava. O próprio afirmou, "...o meu passado está tão vivo quanto está o presente, e é nele que engendre o presente, certo que não ha futuro. Tudo é fragil como uma flor...e vive ha milhões de séculos!..." (Seixas, *scrapbook* nº 13, p.72). Esta ideia de intemporalidade está presente na forma como organiza os *scrapbooks*, / *cadernos diários e não diários*, como o próprio os intitula. O artista encarou este suporte de um modo muito peculiar, como um diário intemporal, pelo cruzamento de registos de todas as proveniências possíveis e absoluta ausência de qualquer intenção cronológica, classificando as suas anotações como *desaforismos*. Apesar das profundas diferenças e das abordagens seguidas em todos os *scrapbooks* observados, existem elementos comuns a todos eles, que se prendem sobretudo com a consciência do uso de um mesmo tipo de suporte gráfico, que apesar de estar bastante condicionado pela sua escala, não foi impeditivo para a prática artística. O uso da imagem, da fotografia e, como já foi dito, da literatura, foram essenciais para a definição de uma linguagem gráfica que representa o seu testemunho.

O seu percurso constitui um trajecto de sobressaltos, de múltiplas partidas e abandonos de uma vida construída dentro de outras vidas, marcado pelo desejo do inexplorado nas sucessivas viagens pelo mundo, sempre acompanhado de uma simples caneta e papel que trazia consigo para um registo diário e casual, que muitas vezes reutilizava colando nos seus *scrapbooks*.

Sabemos que foi em África, continente que conserva a pureza e a magia de um universo que se pensava outrora perdido e apenas encontrado nos sonhos, que Cruzeiro Seixas encontrou uma das suas grandes paixões.

Num desenho dos *scrapbooks*, que apresenta um perfil humano sintetizado, escreve: “África foi o meu Paris” (Seixas, *Scrapbook* nº 23, p.85). Esta afirmação representa a problemática de Cruzeiro Seixas como artista autodidata remetendo para África uma parte importante, senão da sua formação como artista como da influência que exercia sobre si.

“(...) África é uma das poucas palavras que ainda hoje acorda em mim o imediato alvoroço da paixão...” (Seixas, *Scrapbook* nº 11, p.22).

Cruzeiro Seixas não é apenas um homem sonhador, o seu carácter liberal e desafiador do *status quo* foi evidente desde a sua juventude, pelo arrojo e atitude manifestada na prática artística, sobretudo a partir dos anos 50, juntamente com Mário Cesariny e os artistas pertencentes ao Grupo Surrealista de Lisboa.

A ligação entre o sonho e as suas fortes convicções distinguiu Cruzeiro Seixas no movimento surrealista, convergindo num estilo muito próprio. A sua superior técnica de desenho e de composição, manifestada na colagem, constitui uma linguagem expressiva de infinitas formas, onde o artista surge mergulhado num misto de desejos, ambições, desesperos, ódios e ciúmes, por vezes envolto numa aura negra, que caminha para além do humanamente reconhecível. No entanto, para Cruzeiro Seixas, o surrealismo é muito mais que um movimento artístico, ou seja, é um estado de alma, uma forma de estar na vida, uma ideologia e um conjunto de valores que deviam mudar o mundo e as sociedades.

Esta tese desvenda um caminho pela história da colagem portuguesa na contemporaneidade, ao assinalar momentos e artistas decisivos na sua evolução, enquanto metodologia de expressão. Neste âmbito, deu-se especial enfoque à obra de Cruzeiro Seixas e sobretudo a uma forma muito particular de colagem, os *scrapbooks*, definindo a sua originalidade e o seu valor. Tratando-se de um tema pouco explorado, nacional e internacionalmente, pretendeu-se também abrir caminho a novas questões do seu enquadramento na história de arte.

Em termos de investigação e projecto futuro propõe-se não só investigar o uso desta tipologia em outros artistas, mas sobretudo a elaboração da publicação do tema dos *scrapbooks* de Cruzeiro Seixas, de modo a divulgar esta tipologia criativa nos meios artísticos, nomeadamente no universo do desenho. Como critério de selecção, privilegiamos a escolha de uma peça que tenha um conjunto coeso de características gráficas ao nível do desenho da colagem e dos temas abordados. Esta publicação deverá ser objecto de uma introdução crítica acerca deste tema e de um estudo gráfico da maior qualidade e intencionalidade.

8. BIBLIOGRAFIA

8.1 Fontes Manuscritas

[illegible]

Seixas, Cruzeiro (s/data), *Scrapbook* nº38. Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.
Seixas, Cruzeiro (s/data), *Scrapbook* nº39. Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.
Seixas, Cruzeiro (s/data), *Scrapbook* nº40. Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.
Seixas, Cruzeiro (s/data), *Scrapbook* nº41. Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.
Seixas, Cruzeiro (s/data), *Scrapbook* nº42. Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.

8.2 Cruzeiro Seixas - Fontes impressas

Seixas, Cruzeiro; pref.: Coyné, André (1986), *Eu falo em chammas: Cruzeiro Seixas*. Guimarães: Galeria Gilde.

Seixas, Cruzeiro (1989), *Desaforismos de Artur do Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Soctip Centro de Arte Galeria.

Seixas, Cruzeiro; pref.; Fernandes, Maria João (2000), *O que a luz oculta: Poemas*. Porto: Galeria Arte e Manifesto.

Seixas, Cruzeiro; ed.lit; Almeida, Bernardo Pinto de (2000), *Retrato sem rosto; Poemas de Artur Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.

Seixas, Cruzeiro; Coyné, André (2001), *Cruzeiro Seixas, Outras formas de Bailar, Volar, Sonhar y Deambular*. Santiago Compostela: Fundação Eugénio Granell.

Seixas, Cruzeiro; Cuadrado, Perfecto E. (2001), *Galeria de espejos/Galeria de espelhos*. Mérida: Junta de Extremadura.

8.3 Cruzeiro Seixas - catálogos de exposições

Almeida, Ana; Almeida, Sónia Vespeira (2006), *Cruzeiro Seixas 92-29 Mário Vitória*. Lisboa, Galeria Valbom.

Almeida, Bernardo Pinto [et al.] (1996), *Cruzeiro Seixas: 30 Labirintos sem saída 1966-1995*. Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea.

Almeida, Bernardo Pinto (2000), *Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.

Castro, Ánibal Pinto de (2004), *O Surrealismo Abrangente coleção particular Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.

Cuadrado, Perfecto E. (2008), *Cruzeiro Seixas, Obra Plástica*. Loures: Galeria Municipal Vieira da Silva. Câmara Municipal.

Fernandes, Maria João (1999), *Cruzeiro Seixas, Elogio ao Papel*. Lisboa: Galeria António Prates.

Fernandes, Maria João; Gonçalves, Rui Mário (2001), *Cruzeiro Seixas, O poeta e a esfinge*. Porto: Galeria Arte & Manifesto.

Freitas, Lima de (1980), *Cruzeiro Seixas*. Costa da Caparica: Almadarte Galeria.

Freitas, Lima de (1989), *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Sociedade Tipográfica S.A.

Gonçalves, Rui Mário (1967), *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Galeria Buchholz.

Gonçaves, Eurico (1984), *Cruzeiro Seixas na Galeria Gilde*. Guimarães: Galeria Gilde.

Gonçalves, Rui Mário (198?), *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Galeria São Bento.

Jaguer, Edouard, co-aut.; Hélder, Herberto (1980), *Atelier de Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Galeria São Mamede.

Martins, Santinho; ed.lit.; Azevedo, José (2001), *Cruzeiro Seixas. Os passos lado a lado*. Lisboa: HJM.

Pinharanda, João; Perfecto, E. Cuadrado; Almeida, Rui Manuel (2015), *Cruzeiro Seixas: Sou um tipo que faz coisas*. Cascais: Museu da Presidência da República.

Seixas, Cruzeiro (1975), *Cruzeiro Seixas: 40 Guaches: África 1954/58*. Lisboa: Galeria da Emenda.

Seixas, Cruzeiro, ed.lit.; Luís Teixeira da Mota (1989) *Desaforismos de Artur do Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Soctip Centro de Arte Galeria.

Seixas, Cruzeiro (2001), *Viagem sem Regresso*. Lisboa: Tiragem limitada.

Seixas, Cruzeiro (2001), *Local onde o mar naufragou*. [S.I.] Edições Prates. [Lisboa]:-Atelier Português gravura).

Seixas, Cruzeiro (2003), *Cruzeiro Seixas*. Figueira da Foz: Câmara Municipal da Figueira da Foz. Centro de Artes e Espectáculos.

Seixas, Cruzeiro (2008), *Cruzeiro Seixas. O espírito das coisas invisíveis*. Vila Nova de Famalicão: Loja das quasi.

Seixas, Cruzeiro (2009), *Cruzeiro Seixas: O infinito segredo; Pintura e desenho*. Lisboa: Galeria São Mamede.

Seixas, Cruzeiro (2009), *Cruzeiro Seixas – Sugestões para o Futuro*. Lisboa: Centro Português de Serigrafia.

Seixas, Cruzeiro; Nóvoa, António; co-aut.; Pereira, Fernando António Baptista; (2010), *Tapeçaria e Desenho Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Reitoria da Universidade de Lisboa.

Wohl, Helmut (1975), *Cruzeiro Seixas: 40 Guaches: África 1954/58*. Lisboa: Galeria da Emenda.

8.4 Outras fontes

s.a. (1975), *O Cadáver-Esquesito sua exaltação seguida de pinturas colectivas*. Lisboa: [Galeria Ottolini] Jornal do gato.

s.a. (1988), *Paula Rego*, Londres: Serpentine Trust.

s.a. (1994), *Anos 60, Anos de Ruptura: Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*, Lisboa : Sociedade Lisboa 94: Livros Horizonte.

s.a. (1995), *Homenagem a Mário Henrique Leiria: Desenhos de Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Galeria São Mamede.

s.a. (1999), *Desenhos de Jorge Vieira*, Beja: Museu Jorge Vieira.

s.a. (2005), *Cruzeiro Seixas, Fauna Flora e Arte*. Porto: Galeria São Mamede.

Acciaiuoli, Margarida (2001), *KWY, Paris, 1958-1968*, Lisboa: Centro Cultural de Belém.

Adamowicz, Elza (1998), *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corps*. Cambridge: University Cambridge.

Ades, Dawn (1982), *Dali*. Londres: Thames and Hudson.

Ades, Dawn (2000), *Dali. optical illusions*. Hartford: Wadsworth Atheneum Museum of Art ; New Haven; London : Yale University Press.

Almeida, Bernardo Pinto (2005), *Mário Cesariny. A imagem em movimento*. Lisboa: Caminho.

Almeida, Bernardo Pinto (2009), *Arte Portuguesa – Da pré história ao século XX. O Modernismo II: O Surrealismo e depois*. Fubu Editores S.A.

- Aragon, L. (1980), *Les collages*. Paris: Hermann.
- Arruda, Luisa (1998), *Tipologias do Desenho in Boletim de Aprojed*. Porto.
- Ávila, Maria de Jesús; Lapa Pedro (1990), *António Pedro. Desenhos* Lisboa: IPM/Museu do Chiado.
- Ávila, Maria de Jesús; Cuadrado, Perfecto E.(2001), *O surrealismo em Portugal. 1934-1952*. Lisboa/Badajoz: IPM-MC/Junta da Extremadura-MEIAC.
- Ávila, Maria de Jesús (2003), *1960-1980 – Anos de Normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*. Lisboa: Museu Francisco Tavares Proença Junior.
- Ávila, Maria de Jesús (2004), *Cinco pintores de la modernidad portuguesa (1911-1965)*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Ávila, Maria de Jesús; Lapa, Pedro; ed. lit.; Tavares, Emília (2011), *Arte Portuguesa do Século XX 1910-1960*. Lisboa: MNCA-Museu do Chiado: LEYA.
- Ávila, Maria de Jesús; Lapa, Pedro (2011), *Amadeo Souza-Cardoso – Um pioneiro do Modernismo em Portugal*. Lisboa:Museu do Chiado.
- Aznar, José Canón, (1956), *Picasso y el Cubismo*. Madrid: Espasa-Calpe, s.a.
- Béguin, André (1995), *Dictionnaire technique du dessin*. Ed. MYG.
- Bertholo, René; Ashbery, John, [et al.] (2000), *René Bertholo*. Porto: Fundação de Serralves.
- Blake, Peter (2000), *About Collage*, London: Tate Gallery.
- Boone, Danièle (1992), *Picasso*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Botelho, Margarida (1989), *75 Artistas em Portugal*. Vermoim, Maia: Castoliva.
- Bradley, Fiona (2000), *Surrealismo*. Lisboa: Presença.
- Bradley, Fiona (2002), *Paula Rego*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Briend, Christian (2002), *Albert Gleize. Cubism in Majesty*. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém.
- Bréon, Emmanuel (1992), *Juan Gris a Boulogne*. [s.l]: Herscher.
- Breton, André (2002), *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Galimard.
- Breton, André (1994), *Entrevistas*. Lisboa: Edições Salamandra.
- Buck, Paul (2011), *A public intimacy*. London: Book Works.
- Buttner, Philippe, (2011), *Surrealism in Paris*. Ostfilder: Hadje Cantz.
- Calhau, Fernando; Henriques, Paulo; Martins, Fernando Cabral, (1999), *Desenhos dos Surrealistas em Portugal*, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea.
- Calvo Serraller, Francisco, (1985), *Jean Arp, 1886-1966: Esculturas Relieves obra sobre papel tapices*. Madrid: Ministério de Cultura.
- Campino, Sara Lacerda (2009), *O Experimentalismo na obra de Alexandre O'Neill*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses. Lisboa: FCSH UL.
- Carvalho, António Cardoso Pinheiro de (2008), *Cruzeiro Seixas “Isto não é uma exposição de arte”*. Amarante: Câmara Municipal de Amarante: Museu Amadeo de Souza-Cardoso.
- Carvalho, Miguel de; Docekal, Jan; Pajurek, Václav; Budík, Arnost (2011), *Jardins Nocturnos*. Trebíč: Amaprint.

- Caseirão, Armando Jorge Campos dos Santos (2007), *José Escada, A consciência do desenho e a descoberta de outra dimensão*. Dissertação de Doutoramento na Faculdade Belas-Artes de Lisboa. Lisboa: FBAUL UL.
- Castro, Maria de Lurdes de Melo e (1989), *Maria de Lourdes de Melo e Castro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Castro, Lourdes (1992), *Lourdes Castro, Além da sombra*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Castro, Lourdes; Zimbro, Manuel (2003), *Lourdes Castro e Manuel Zimbro: À luz das sombras*. Porto: Fundação de Serralves.
- Cartier-Bresson, Henri; co-aut.: Sire, Agnès.; co-aut.: Frizot, Michel.; Intro.: Franck, Martine.; Ed.lit.: Vermare, Pauline (2006), *Scrap Book: Photographes*. Gottingen: Steidl.
- Caws, Mary Ann (2004), *Surrealism*. London; New York: Phaidon Press.
- Chevalier, Jean; Gheerbant, Alain (2009), *O Dicionário dos Símbolos*. Teorema.
- Cuadrado, E. Perfecto (2006), *Mário Cesariny: Navío de Espejos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Cuadrado, Perfecto E. (2014), *De Mário Cesariny para Artur Manuel do Cruzeiro Seixas*. Famalicão: Assírio&alvim.
- Cuadrado, Perfecto E; Gonçalves, António; Guerra, Cristina (2014), *Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.
- Cesariny, Mário (1966), *A intervenção surrealista*, Lisboa: Editora Ulisseia.
- Cesariny, Mário (1967), *Cruzeiro Seixas/Mário Cesariny*. Lisboa: Lux, imp.
- Cesariny, Mário (1981), *Três Poetas do Surrealismo*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Cherix, Christophe; Bear, Liza; pref.: Sharp, Willoughby, pref.: Ostrow, Saul (2005), *Barry Le Va: Fictional Excerpts: Notes, Interviews, Scrapbooks: 1969-2003*. Zurich: JRP Ringier.
- Cottington, David (1998), *Cubism in the shadow of war: The Avant-garde and politics in Paris, 1905-1914*. New Haven/London: Yale university Press.
- Cruzeiro, Cristina (2014), *Arte e Realidade: aproximação, diluição e simbiose no século XX*. Dissertação de Doutoramento na Faculdade Belas-Artes de Lisboa. Lisboa: FBAUL UL.
- Davidson, Margaret (2011), *Contemporary Drawing. Key concepts and Techniques*. New York: Watson-Guptill Publications.
- Descharnes, Robert; Néret, Gilles (1994), *Salvador Dalí, 1904-1989*. Kohln: benedikt Taschen.
- Diehl, Gaston (1991), *Max Ernst*, Paris: Flammarion.
- Dietrich, Dorothea (1993), *The collage of Kurt Schwitters*. Massachusetts: Cambridge University Press.
- Dluhosh, Eric; Svácha, Rostilav, (1999), *Karel Teige, 1900-1951: l'enfant terrible of the czech modernist avant.garde*. Cambridge, London: The Mit Press.
- Egídio, Álvaro; Fernandes, Maria João (2002), *Gonçalo Duarte, Pintura e Desenhos*, Lisboa: Galeria de Arte São Bento.
- Edwin, Mullins, (1973), *Braque*, Lisboa: Verbo.
- Escada, José; Antiks-Design (2003), *José Escada*. Lisboa: Antiks-Design.
- Fauchereau, Serge (1988), *Jean Arp, (1886-1966)*. Paris: Albin Michel.
- Ferreira, Emília (2010), *Pintores Portugueses Paula Rego*. Lisboa: QuidNovi.

- Ferreira, Paulo (1983), *Amadeo de Souza-Cardoso: a primeira descoberta de Portugal na Europa no Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- Finkelstein, Narcissus Haim (1996), *Salvador Dali art and writing 1927/1942*. Cambridge: University Press.
- França, José-Augusto (1960), *Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918)*. [s.l]: Artis.
- França, José-Augusto; Chicó, Mário Tavares; Gusmão, Artur Nobre de (1962-73), *Dicionário Universal da Pintura*. Lisboa: Estúdios Cor.
- França, José-Augusto (1974), *O século XX em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.
- França, José-Augusto (1982), *Os anos 40 na Arte Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- França, José-Augusto (1986), *Amadeo de Souza-Cardoso, O Português à Força Almada Negreiros, O Português Sem Mestre*. Venda Nova: Bertrand.
- França, José-Augusto (2004), *História de Arte em Portugal - O Modernismo*, Lisboa: Editorial Presença.
- França, José-Augusto; Gonçalves, Rui-Mário; Silva, Raquel Henriques; Tavares, Cristina Azevedo (2009), *Surrealismo Porquê? nos 60 anos da exposição do Grupo Surrealista de Lisboa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Francisco, João; Silva, Maria Arlete Alves da (2015), *Os Artistas do KWY na Coleção Manuel de Brito - CAMB*, Oeiras: Câmara Municipal.
- Franco, A.C. (2013), *O Surrealismo Português e Teixeira de Pascoaes*. S.Paulo: Escrituras.
- Fraschina, Francis; Harris, Jonathan (1992), *Art in modern culture and anthology of critical texts*. Londres: Phaidon Press Ltd.
- Freitas, Helena de (2008), *Catálogo Raisonné, Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Freitas, Helena de; Castro, Lourdes; Silva, Maria Arlete Alves da (2009), *Lourdes Castro no CAMB*, Oeiras: Câmara Municipal.
- Gablik, Suzi (1970), *Magritte*. Londres: Thames and Hudson.
- Green, Christopher (1987), *Cubism and its Enemies*. Londres: Yale University Press.
- Greenberg, Clement (1988), *Art et culture: essais critiques*. Paris: Editions Macula.
- Ginga, Adelaide; co-aut.; Nazaré, Leonor; ed. lit.; Alves, José Manuel Costa (2004), *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - Guide to the Collection*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Goldsmith, Kenneth (2006), *Andy Warhol: Giant Size*. London; New York: Paidon Press.
- Gonçalves, António; Gonçalves, Eurico (2005), *Gonçalo, 1935-1986*, Lisboa: Galeria São Mamede, D. L.
- Gonçalves, António (2009), *Mário Cesariny*. Famalicão: Norprint.
- Gonçalves, António; Gonçalves, Eurico, (2010), *João Rodrigues, António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, António Paulo Tomaz*. Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.
- Gonçalves, Eurico; Nunes, Carlos Cabral; Pinharanda, João Lima (2013), *RealSurreal – Celebração do 64º Aniversário da 1ª Exposição de “Os Surrealistas”*. Lisboa: Pervglobal, lda.
- Gonçalves, Rui Mário (2007), *Cruzeiro Seixas: com a asa por dentro*. Lisboa: Caminho.
- Gonçalves, Rui Mário; Silva, Maria Arlete Alves da (2011), *José Escada no CAMB*, Oeiras: Câmara Municipal.

- Gómez, Xesús González (1989), *Dicionario de Surrealismo e Surrealistas*. Lisboa: Fundação Eugénio Granell.
- Hausmann, Raoul (1974), *Raoul Hausmann: Autor de l'Esprit de Notre Temps: Assemblages, Collages, Photo-montages*, Paris: Editions des Musées Nationaux.
- Hausmann, Raoul (2004), *Courrier Dada*. Paris: Allia edition.
- Helfand, Jessica (2008), *Scrapbooks: an American history*. Yale University Press.
- Hoch, Hans Peter (1982), *Princípio colagem: Exposição documentação: Exposição originais*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen.
- Homem, Rui de Carvalho; Lambert, Maria de Fátima (2005), *Olhares e Escrita: Ensaio sobre a palavra e imagem*. Porto: FLUP; e-DITA.
- Joppolo, Giovanni (1981), *De Chirico*. Paris: Chêne.
- Kahnweiler, Daniel-Henry; Green, Tony; McCully, Marilyn (1989), *Picasso: The artist before nature*. Auckland: Auckland City Art Gallery.
- Kleiner, Fred S. (2005), *Gardner's Art through the ages, A Global History*, Thomson Wadsworth.
- Krauss, Rosalind E. (1995), *El inconsciente óptico*. Madrid: Ed. Akal.
- Krauss, Rosalind E. (1999), *The Picasso Papers*, MIT Press.
- Lapa, Álvaro; Bravo, Joaquim; Martins, Jorge (1990), *Surrealismo e-não-só*. Torres Novas: Galeria Neupergama.
- Lapa, Pedro; Pereira, José Fernandes; Chafes, Rui; Corchero, Ávila, Maria Jesús; Silva, Raquel Henriques, (1995), *Jorge Vieira*. Lisboa: Museu do Chiado.
- Lecombre, Sylvain; Wandschneider, Miguel; Brett, Guy (2001), *Lourdes Castro. A Sombra. Desenhos sobre papel*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Leonardo, Catarina (2014), *O Objecto Surrealista como estrutura de pensamento e expressão na estética Dissertação de Mestrado na Faculdade Letras da Universidade do Porto*.
- Leymarie, Jean; Monnier, Geneviève; Rose, Bernice (1979), *Le Dessin - Histoire D'Un Art*, Genève: Skira.
- Lima, Manuela de Abreu, (1998), *O Surrealismo: As escolhas dos críticos da arte portuguesa contemporânea*. Porto: Associação Industrial Portuense.
- Lista, Giovanni (1991), *De Chirico*. Paris: Hazan.
- Lomas, David (2012), *Becoming Machine: Surrealist Automatism and Some Contemporary Instances*, Publicação on-line: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/becoming-machine-surrealist-automatism-and-some-contemporary>.
- Machado, Carlos (2011), *O Surrealismo Português entre o Modernismo e a Vanguarda*. Universidade do Porto; Publicação on-line: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7755.pdf>
- Maddox, Conroy (1990), *Salvador Dali, 1904-1989: O Génio e o Excêntrico*. Koln: Benedikt Taschen.
- Maltese, Corrado (1997), *Las Técnicas Artísticas*. Ed. Cátedra.
- Marchesseau, Daniel (1973), *Yves Tanguy*. Paris: Filipacchi.
- Marinho, Maria de Fátima (1987), *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: INCM.
- Martin, Tim (1999), *Essential Surrealists*. Londres: Dempsey Parr.

- Massironi, Manfredo (2001), *Ver Pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70.
- Matisse, Pierre (1963), *Iyves Tanguy*. NY: Witternborn&Company.
- Mayles, Albert.; intro.: Scorsese, Martin; ed.lit.: Chaiken, Michael; Kasher, ed.lit.: Steven, ed.lit.: Mayles, Sara (2007), *A Maysles Scrapbook*. Gottingem: Steidl.
- McEwen, John (1992), *Paula Rego*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Meireles, Isabel; ed.lit. Freitas, Lima de (1970), *Esculturas de Isabel Meyrelles*. Lisboa: Galeria S. Mamede.
- Meyer, Ralph (1999), *Manual do Artista de Técnicas e Materiais*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mills, John Fitz (1981), *Materials & Techniques of Collage*. Londres: Frederick Warne.
- Molder, Maria Filomena (2006), *La légende de Saint Julien L'Hospitalie*. Lisboa: FCG, Assírio & Alvim.
- Monod-Fontaine, Isabelle (1985), *Henri Laurens: Le cubisme: Constructions et papiers collés, 1915-1919*. Paris: CGP.
- Navarro, Francesco (2006), *História da Arte as vanguardas do simbolismo ao cubismo*. [s.l.]: Editorial Salvat.
- Nazaré, Leonor (2013), *Razões imprevistas: Retrospectiva de Fernando de Azevedo*. Lisboa: FCG/CAMJAP.
- O'Neill, A., Proença, P. (2002), *A Ampola miraculosa*. Lisboa: Assírio&alvim.
- Quaresma, José, (2013), *Chiado, Baixa e Confronto com o "francesismo" nas artes e Literatura. Arte Pública, Espaço Público*. Lisboa: Junta de Freguesia dos Mártires e CIEBA-FBAUL.
- Passetti, Dorothea Voegeli (2007), *Colagem: Procedimento possível das artes e das ciências*. Recife: UFPE
- Perez, Miguel Von Hafe (1994), *Surrealismo (e não)*. V.N. Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.
- Perez, Miguel Von Hafe (1996), *Visões partilhadas obras de colecções pariculares de Famalicão*. V.N. Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.
- Pereira, Maria José Moniz; Freitas, Maria Helena de; Sanches, Rui (1996), *Pequeno Roteiro da Colecção de Arte do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*. Lisboa: FCG/CAMJAP.
- Petrioli, Annamaria; Rodinó, Simonetta; Sciolla, Gianni Carlo (1991), *Il Disegno. Forme, tecniche, significati*. Torino: Amilcare Pizzi Editore.
- Petherbridge, Deanna (2011), *The Primacy of Drawing. Histories and Theories of practice*. New Haven and London. Yale University Press.
- Pinharanda, João Lima; Cuadrado, Perfecto, E. (2004), *Mário Cesariny*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Philips, Lisa; Flood, Richard; Hopman, Laura e Gioni, Massimiliano (2007), *Collage: The (Un) Monumental Picture*. NY: New Museum/ Electa.
- Poggi, Christine (1992), *In defiance of Paiting: Cubism, Futurism, And the invention of collage*. New Haven: Yale University press.
- Polacci, Francesca (2012), *Sui Collages di Picasso – Percorsi semiotici e teoria della rappresentazione*. Bologna: Mulino.
- Pomar, Júlio; ed. lit.; Fernandes, João, co-autor.; Ramos, Maria (2008), *Júlio Pomar: Cadeia da relação/Chain of Connection*. Porto: Fundação de Serralves; Civilização Editora.

- Prates, António (1989), *José Escada*, Lisboa: Galeria de São Bento.
- Prates, António (1991), *Noventa Anos de Arte Portuguesa*. Lisboa: Galeria de São Bento.
- Raynal, Maurice; Lassaigue, Jacques; Schmalenbach, u. Werner (1950), *Histoire de la Peinture Moderne de Picasso Au Surréalisme. Du Cubisme a Paul Klee*. Genève/Paris: Albert Skira.
- Ritcher, Hans (1965), *DadalArt and Anti-Art*. Londres, Thames & Hudson.
- Rodari, Florian (1988), *Le Collage: papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*. Genève: Skira.
- Rodrigues, Dalila d'Alte (2007), *A obra de Eurico Gonçalves na Perspectiva do Surrealismo Português e Internacional*. Doutoramento em ciências da arte. Lisboa: FBAUL-UL.
- Rosand, David (2002), *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*. Cambridge: University Press.
- Rosengarten, Ruth Deborah (2006), *Narrating the Family Romance: Love and Authority in the Work of Paula Rego (1987-2004)*. Doutoramento. Londres: Courtauld Institute of Art.
- Rubin, W. (1991), *Picasso y Braque: La invención del cubismo*. Barcelona, Flamarion.
- Ruth, Andrew; Kitnick, Alex (2013), *Paperwork: A Brief History of Artists' Scrapbook*. London: PPP Editions.
- Ruf, Beatrix (2006), *Isa Genzken: I Love New York, Crazy City*. JRP | Ringler.
- Santos, David (2000), *Vespeira*. Lisboa: MNAC.
- Santos, David (2002), *1940-1960. Da Escultura à Colagem, Outras Disciplinas nas Coleções do Museu do Chiado*. Castelo Branco: IPM/MFTP.
- Santos, Fernando (2001), *René Bertholo "Confusões"*. Porto: Galeria Fernando Santos.
- Saramago, José (1985), *Um rosto para Fernando Pessoa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Serra, Filomena (2006), *René Bertholo. Pintura, objectos e mozikas*. Lisboa: Caminho.
- Silva, Raquel Henriques da; Candeias, Ana Filipa; Ruivo, Ana (2007), *50 Anos de Arte Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- Silva, Susana (1984), *A ilustração portuguesa para a infância no século XX e movimentos artísticos: Influências mútuas, Convergências estéticas*, Tese de doutoramento em estudos da criança. Universidade do Minho.
- Soby, James Thrall (1955), *Yves Tanguy*, New York: MoMa.
- Spies, Weiner; Kaufholz, Éliane, (1984), *Max Ernst (1891-1976)*. Paris: Gallimard.
- Spies, Werner (1987), *Max Ernst: Livro e obra gráfica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Stein, Gertrude, (1983), *Picasso*. Lisboa: Vega [s.d.]
- Cesariny, Mário (1981), *Três Poetas do Surrealismo*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Tamen, Pedro; Azevedo, Fernando (1984), *Dentro de Momentos*. Lisboa: INCM.
- Tamen, Pedro (2000), *Dentro de Momentos, Colagens de Fernando de Azevedo*. Lisboa: INCM.
- Tate Gallery (1997), *Paula Rego*, New York: Thames and Hudson; London: TATE Gallery Publishing.

- Taylor, Brandon (2006), *Collage. The Making of Modern Art*. Londres: Thames&Hudson.
- Teissig, Karel (1986), *Les techniques du dessin: l'art et la pratique du dessin*. Paris: Grund.
- Turner, Jane (1996), *The Dictionary of Art*. Ed.Grove.
- Ubu Gallery (2003), *Kurt Schwitters, Collages, paintings, drawings, objects, ephemera*, New York: Ubu Gallery.
- Umland, Anne; D'Alessandro, Stephanie [et al.] (2013), *Magritte : The Mystery of the ordinary, 1926-1938*. New York: MoMa.
- Velosa, Ricardo; Cuadrado, Perfecto E; Gonçalves, António (2007), *O surrealismo na Fundação Cupertino de Miranda*. Calheta: Centro das Artes Casa das Mudas.
- Vilar, Emilio Rui (2006), *Amadeo Sousa-Cardoso: Diálogo de Vanguardas/Avan-garde Dialogues*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão.
- Waldberg, Patrick (1965), *Surrealism*. London: Thames&Hudson.
- Waldman, Diane (1992), *Collage assemblage and the found object*. London: Phaidon Press.
- Walker, Ian (2005) *Between photograph and poem: a study of Styrsky and Heisler's on the Needles of these Days*. Artigo disponível on-line:
http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/walker.pdf
- Wescher, Herta; Ràfois-Casamada, Albert, (1977), *La historia del Cubismo a la actualidad*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Wittkower, Rudolf; Wittkower, Margot; Connors, Joseph (s/data), *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: Documented History from Antiquity to the French Revolution*. St.Louis: Silver arch books.
- Worfram, Eddie (1975), *History of Collage, Assemblage and Events Structures*, London: Studio Vista.

8.4 Informação de páginas electrónicas

Collage (2012), “Collage”. Página consultada em 4 de Julho de 2012,
Disponível em: <http://arthistory.about.com/od/glossary_c/a/c_collage.htm/>

Uchicago (2012), “Collage”. Página consultada em 4 de Julho de 2012,
Disponível em: <<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/collage.htm>>

Georgesbraque (2009), “George Braque”. Página consultada em 4 de Julho de 2012,
Disponível em: <<http://www.georgesbraque.org/>>

Georgesbraque (2009), “George Braque”. Página consultada em 15 de Julho de 2012,
Disponível em: <<http://www.georgesbraque.org/>>

MoMA (2012), “Dada”. Página consultada em 21 de Julho de 2012,
Disponível em: <http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada>

MoMA (2012), “Jean Arp”. Página consultada em 26 de Julho de 2012,
Disponível em: <http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=11>

Avamus (2012), “Cubismo”. Página consultada em 28 de Agosto de 2012,
Disponível em: <http://www.avamus.org/revista_qdv/qdv_numero2.html>

Artecapital (2012), “Amadeo Souza-Cardoso”. Página consultada em 5 de Setembro de 2012,
Disponível em: <<http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=76>>

AC-Clermont. (2012), “Les papiers colles”. Página consultada em 5 de Setembro de 2012,
Disponível em: <http://www.ac-clermont.fr/ia03/pedagogie/arts-plastiques/qda/qda-2008/03-les_precurseurs.pdf>

Artnet (2010), “Henri Laurens”. Página consultada em 8 de Setembro de 2012,
Disponível em: <<http://www.artnet.com/artwork/426242954/425934858/henri-laurens-konstruktion.html>>

Courses.washington (2010), “Henri Laurens”. Página consultada em 19 de Setembro de 2012,
Disponível em: <<http://courses.washington.edu/hypertext/cgi-bin/book/collage/collage.html>>

NMASC (2013), “Amadeo Souza-Cardoso”. Página consultada em 6 de Outubro de 2012,
Disponível em: <<http://www.geira.pt/MMASouzaCardoso/>>

MoMA (2012), “Man Ray”. Página consultada em 8 de Janeiro de 2013,
Disponível em: <http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/chance-creations-collage-photomontage-and-assemlage>

Scholarsbank.uoregon (2010), “Max Ernst”. Página consultada em 15 de Janeiro de 2013,
Disponível em:
<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/10700/ZurLoye_Tobias_Percival_ma2010sp.pdf?sequence=1>

Museo Correr (2013), “Max Ernst”. Página consultada em 15 de Janeiro de 2013,
Disponível em: <<http://correr.visitmuve.it/en/mostre-en/archivio-mostre-en/jean-arp-sophie-taeuber-arp-dada-and-beyond/2011/10/4844/jean-arp/>>

Nga (2012), “Dada”. Página consultada em 16 de Janeiro de 2013,
Disponível em: <<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artwork/collage.shtm>>

Dadart (2012), “Dada”. Página consultada em 16 de Janeiro de 2013,
Disponível em: <<http://www.dadart.com/dadaism/dada/021-dada-zurich.html>>

Fondationbeyeler (2013), “Picasso”. Página consultada em 18 de Janeiro de 2013,
Disponível em: <<http://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/pablo-picasso>>

Fondationbeyeler (2013), “Braque”. Página consultada em 18 de Janeiro de 2013,
Disponível em: <<http://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/georges-braque>>

Milandobes (2006), “Dada”. Página consultada em 19 de Janeiro de 2013,
Disponível em: <<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artwork/collage.shtm>>

Paris-sorbonne (2012), “Sónia Delaunay”. Página consultada em 19 de Janeiro de 2013,
Disponível em: <<http://www.paris-sorbonne.fr/les-actualites/agenda-des-soutenances/toutes-les-soutenances/article/le-metier-simultane-sonia-delaunay>>

Guggenheim (2012), “Robert Delaunay”. Página consultada em 20 de Janeiro de 2013,
Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Robert%20Delaunay&page=1&f=People&cr=3>>

Paris-sorbonne (2010), “André Picabia”. Página consultada em 22 de Janeiro de 2013,
Disponível em: <<http://dadasurr.blogspot.pt/2010/02/francis-picabia-i.html>>

Fondationbeyeler (2005), “Picasso”. Página consultada em 26 de Janeiro de 2013,
Disponível em: <http://previousexhibitions.fondationbeyeler.ch/e/html_11sonderaus/22picasso/03_surrealismus.htm>

Upf (2012), “Hans Richter”. Página consultada em 28 de Janeiro de 2013,
Disponível em: <http://www.upf.edu/haas/_pdf/Lxoeil_visionnaire.pdf>

Archives-dada (2012), "Hans Richter". Página consultada em 4 de Fevereiro de 2013,
Disponível em: <<http://archives-dada.tumblr.com/tagged/paul-eluard>>

Sensesofcinema (2009), "Hans Richter". Página consultada em 4 de Fevereiro de 2013,
Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/hans-richter/>>

I2DS (2011), "Hans Richter". Página consultada em 9 de Fevereiro de 2013,
Disponível em: <<http://www.i2ads.org/blog/article/contributos-modernistas-a-plasticidade-sonora-do-documentario-1930-1940//>>

CGP (2013), "Max Ernst". Página consultada em 9 de Fevereiro de 2013,
Disponível em: <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-5472c3f26caa4d87788dbfe8b275b49¶m.idSource=FR_O-a080a887903dedb458db6984191e6f7c>

Juangris (2013), "Juan Gris". Página consultada em 18 de Fevereiro de 2013,
Disponível em: <<http://www.juangris.org/Composition-with-Violin-large.html>>

CAM (2013), "Fernando de Azevedo". Página consultada em 29 de Abril de 2013,
Disponível em: <<http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=64318&visual=2&langId=1>>

Purl (2007), "Mário Henrique Leiria". Página consultada em 29 de Abril de 2013,
Disponível em: <<http://purl.pt/13858/1/volta-textos/240.html>>

Artic (2013), "Victor Brauner". Página consultada em 9 de Junho de 2013,
Disponível em: <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/118657>>

Invaluable (2010), "Cruzeiro Seixas". Página consultada em 1 de Julho de 2013,
Disponível em: <<http://www.artfact.com/auction-lot/cruzeiro-seixas,-colagem,-23-x-15-cm.-cruzeiro-367-c-jb0qv3fh8n>>

Umbigomagazine (2010), "Lourdes Castro". Página consultada em 5 de Julho de 2013,
Disponível em: <<http://umbigomagazine.com/um/2013-01-31/lourdes-castro-luz-de-presenca-sombra-de-ausencia.html>>

Tate (2013), "René Magritte". Página consultada em 1 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/search/ren%C3%A9%20magritte>>

Renemagritte.org (2013), "René Magritte". Página consultada em 1 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2594>>

Centrepompidou (2013), "René Magritte". Página consultada em 1 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-51d1efe5d97aa2ff32c9f9944960a9f3¶m.idSource=FR_O-923de0695608ef6b9d24591a12be6>

Mattesonart (2013), "René Magritte". Página consultada em 1 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <<http://www.mattesonart.com/rene-magritte.aspx>>

São Mamede (2009), "António Areal". Página consultada em 1 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <http://www.saomamede.com/artista.php?id_artista=26>

Art Magazin (2009), "Paris-Praga, Surrealismo". Página consultada em 1 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <http://www.art-magazin.de/kunst/24124/surrealismus_paris_prag?cp=15>

rolandpenrose (2013), "Jindrich Styrsky". Página consultada em 1 de Dezembro de 2013,
Disponível em:
<<http://www.rolandpenrose.co.uk/worksimagedisp.aspx?G7OSPYEMxDc8Ra48S/8sI/O4xxkK2mibCtTE4GbUEA=>>

Abstractcritical (2013), "Kurt Schwitters". Página consultada em 1 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <<http://abstractcritical.com/note/kurt-schwitters-collages-and-assemblages-1920-1947/>>

Schwitters-stiftung (2013), "Kurt Schwitters". Página consultada em 1 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <<http://www.schwitters-stiftung.de/english/bio-ks1.html>>

Huffingtonpost (2013), "Kurt Schwitters". Página consultada em 1 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/matthew-harrison-tedford/kurt-schwitters-exhibit_b_923917.html>

Books.google (2013), "Yves Tanguy". Página consultada em 1 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <http://books.google.pt/books?id=Ey83mkRsw4C&pg=PA8&lpg=PA8&dq=yves+tanguy+collage&source=bl&ots=Dy3_osCwU&sig=fX3Z4CDUeGuimDKKmyaa7-uHTd0&hl=pt-PT&sa=X&ei=cZeHUpjsK4a17Aazl4HQDg&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q=yves%20tanguy%20collage&f=false>

Onesurrealistaday (2013), "Yves Tanguy". Página consultada em 1 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <<http://onesurrealistaday.com/post/14288302795/exquisite-corpse>>

whitney.org (2013), "Yves Tanguy". Página consultada em 1 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <<http://whitney.org/Collection/YvesTanguy/6346>>

Papersofsurrealism/journal(2013), "Surrealismo". Página consultada em 9 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/walker.pdf>

Jornal Público (2000), "Surrealismo". Página consultada em 9 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <<http://www.publico.pt/noticias/jornal/a-procura-do-surrealismo-145873>>

Collage.ro (2013), "René Magritte". Página consultada em 9 de Dezembro de 2013,
Disponível em: <<http://courses.washington.edu/hypertext/cgi-bin/book/wordsinimages/magritte.html>>

Courses washington (2013), “George Hugnet”. Página consultada em 9 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://courses.washington.edu/hypertext/cgi-bin/book/wordsinimages/magritte.html>>

Ubugallery (2013), “George Hugnet”. Página consultada em 9 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://www.ubugallery.com/georges-hugnet-selected-works/#.Uoq67NK-2So>>

Fundaciomiro (2013), “Juan Miró”. Página consultada em 14 de Dezembro de 2013, Disponível em: <http://www.fundaciomiro-bcn.org/coleccio_obra.php?idioma=2&obra=743>

Cool conservation (2013), “Juan Miró”. Página consultada em 14 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v15/bp15-10.html>>

Purl (2013), “Mário Henrique Leiria”. Página consultada em 14 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://purl.pt/13858/1/geneses/1/5-138.html>>

Casal das letras (2013), “Cruzeiro Seixas”. Página consultada em 14 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://www.casaldasletras.com/Textos/CRUZEIRO%20SEIXAS.pdf>>

Revista Agulha (2013), “Cruzeiro Seixas”. Página consultada em 14 de Dezembro de 2013, <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag67seixas.htm>>

MoMa (2013), “Joan Miró”. Página consultada em 18 de Dezembro de 2013, Disponível em: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=38560>

MoMa (2013), “Salvador Dali”. Página consultada em 18 de Dezembro de 2013, Disponível em: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80021>

Guggenheim (2013), “Salvador Dali”. Página consultada em 18 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/935>>

Tate (2013), “De Chirico”. Página consultada em 18 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/de-chirico-the-uncertainty-of-the-poet-t04109>>

Guggenheim (2013), “De Chirico”. Página consultada em 18 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/853>>

Metropolitan (2013), “De Chirico”. Página consultada em 18 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1996.403.10>>

Saatchi (2013), “René Magritte”. Página consultada em 22 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://www.saatchionline.com/art-collection/Assemblage-Collage-Painting-Digital/Inspired-by-Magritte/153961/23237/view>>

Pvc (2013), “Cruzeiro Seixas”. Página consultada em 22 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://www.pcv.pt/lot.php?ID=5078>>

Artcps (2009), “Cruzeiro Seixas”. Página consultada em 22 de Dezembro de 2014, Disponível em: <<http://artcps.blogspot.pt/2009/11/colagens-de-cruzeiro-seixas-em.html>>

Guilhim (2009), “Cruzeiro Seixas”. Página consultada em 22 de Dezembro de 2013, Disponível em: <http://www.guilhim.com/autores/Cruzeiro_Seixas_1.html>

CAM (2013), “Cruzeiro Seixas”. Página consultada em 23 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=63623&ngs=1&visual=2&langId=1&queryParams=,autor|Artur%20Cruzeiro%20Seixas&position=5&queryPage=1&debug=1>>

Arte Capital (2013), “Arte anos 70”. Página consultada em 23 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://www.artecapital.net/opinio-90-isabel-nogueira-anos-70-atravesar-fronteiras>>

Museu Berardo (2013), “Lourdes Castro”. Página consultada em 23 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://www.berardocollection.com/?sid=50004&CID=102&work=1683&lang=en>>

Pervegaléria (2013), “Surrealismo”. Página consultada em 28 de Dezembro de 2013, Disponível em: <http://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Expos_2013/RealSurreal/Catalogo_surreal.pdf>

Disponível em: Pervegaléria (2013), “Cruzeiro Seixas”. Página consultada em 28 de Dezembro de 2013, <http://www.pervegaleria.eu/PerveOrg/Surrealistas/CruzeiroSeixas_TextoCritico.html>

Vart (2013), “José Escada”. Página consultada em 28 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://www.vart.pt/producao/cotacao/detalheObra.php?indexLote=10576&nomeArt=ESCADA,%20JOS?>>

Lapetitemelancolie (2013), “Karel Teige”. Página consultada em 28 de Dezembro de 2013, Disponível em: <<http://lapetitemelancolie.com/category/collage-photomontage/karel-teige/>>

Google books (2014), “Cadavre exquis”. Página consultada em 10 de Janeiro de 2014, Disponível em: <http://books.google.pt/books?id=FvHoAgAAQBAJ&pg=PA119&lpg=PA119&dq=cadavre+exquis+cruzeiro+seixas&source=bl&ots=41dcy6gHUB&sig=BYxLrblcsMFADZL9a5Ty85JKkpQ&hl=pt-PT&sa=X&ei=c9CDU_rTD8Tx0gWKS4HgBA&ved=0CHMQ6AEwCQ#v=onepage&q=cadavre%20exquis%20cruzeiro%20seixas&f=false>

RTP (2013), “Cruzeiro Seixas”. Página consultada em 14 de Janeiro de 2014, Disponível em: <<http://www.rtp.pt/icmblogs/rtp/molduras/?CADAVRE-EXQUIS.rtp&post=31698>>

Revista agulha (2013), “Cruzeiro Seixas”. Página consultada em 14 de Janeiro de 2014, <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag51seixas.htm>>

Scribd (2013), “Cruzeiro Seixas”. Página consultada em 27 de Janeiro de 2014,
Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/96710220/Visao-surrealista>>

Alexandrian, Sarane, “O Surrealismo de Cruzeiro Seixas”. Página consultada em 27 de Janeiro de 2014,
Disponível em: <<http://www.triplov.com/surreal/cruzeiro-seixas-alexandrian.htm>>

Favs (2013), “Cruzeiro Seixas”. Página consultada em 27 de Janeiro de 2014,
Disponível em: <<http://fasvs.pt/press/viewexposicoes/173>>

SNP (2013), “José Escada”. Página consultada em 21 de Fevereiro de 2014,
Disponível em: <http://www.snpcultura.org/exposicao_obras_jose_escada.html>

lapetitemelancolie (2013), “Karel Teige”. Página consultada em 24 de Março de 2014,
Disponível em: <<http://lapetitemelancolie.com/2013/01/27/karel-teige-collage/>>

Street directory (2014), “Scrapbooks”. Página consultada em 8 de Abril de 2015,
Disponível em: <http://www.streetdirectory.com/travel_guide/105996/scrapbooking/concept_of_scrapbooking.html>

Wikipedia (2014), “Scrapbooks”. Página consultada em 8 de Abril de 2015,
Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Scrapbooking>>

Heroe magazine (2014), “Scrapbooks”. Página consultada em 8 de Abril de 2015,
Disponível em: <http://hero-magazine.com/article/20965/down-on-paper/>>

Someotherbooks.tumblr.com (2014), “Scrapbooks”. Página consultada em 8 de Abril de 2015,
Disponível em: <<http://someotherbooks.tumblr.com/post/85299284817/paperwork-a-brief-history-of-artists-scrapbooks>>

Bookworks (2014), “Scrapbooks”. Página consultada em 8 de Abril de 2015,
Disponível em: <<https://www.bookworks.org.uk/node/1686>>

NYPL (2014), “Scrapbooks”. Página consultada em 8 de Abril de 2015,
Disponível em: <<http://www.nypl.org/audiovideo/paperwork-philip-aarons-christophe-cherix-alex-kitnick-leigh-ledare-andrew-roth-art-book->>

ICA (2014), “Scrapbooks”. Página consultada em 11 de Abril de 2015,
Disponível em: <<https://www.ica.org.uk/whats-on/paperwork-brief-history-artists-scrapbooks>>

Andrewroth (2014), “Scrapbooks”. Página consultada em 11 de Abril de 2015,
Disponível em: <<http://www.andrewroth.com/exhibitions/paperwork-a-brief-history-of-artists-scrapbooks/>>

Observer (2014), “Scrapbooks”. Página consultada em 11 de Abril de 2015,
Disponível em: <<http://observer.com/2013/02/paperwork-a-brief-history-of-artists-scrapbooks-at-roth/>>

Artinamericanmagazine (2014), “Scrapbooks”. Página consultada em 14 de Abril de 2015,
Disponível em: <<http://www.artinamericanmagazine.com/news-features/magazine/genzken's-anarchic-objects/>>

Theweeklings (2014), “Scrapbooks”. Página consultada em 14 de Abril de 2015,
Disponível em: <<http://www.theweeklings.com/jkbat/2014/01/09/i-love-new-york-crazy-city-the-triumph-of-isa-genzken/>>

ANEXOS

1. Entrevista a Cruzeiro Seixas

1. Entrevista a Cruzeiro Seixas

A entrevista que tivemos oportunidade de fazer a Cruzeiro Seixas, por intermédio do contacto estabelecido pela Fundação Cupertino de Miranda, foi fundamental para a investigação, para a percepção de determinados aspectos da sua obra que sem os comentários do próprio artista, não seriam possíveis de entender.

A entrevista foi realizada na sua casa em Janeiro de 2013 em dois dias diferentes com a duração total de 120 minutos, tendo sido mantido um tom coloquial e posteriormente transcrita. Foi conduzida de forma informal e no nosso entender, não podia ser de outro modo, dado a personalidade multifacetada do artista e da sua experiência de vida. Cruzeiro Seixas revelou-nos a sua perspectiva acerca do que é para si o Surrealismo e do seu impacto aquando da sua introdução em Portugal. Deu-nos a conhecer as suas referências ao nível nacional e internacional, as muitas amizades que cultivou, como também as inúmeras batalhas e dificuldades que travou, numa vida plena, cheia de acontecimentos.

1. Acha o tema da colagem relevante?

Acho que a colagem é um tema muito interessante porque exige uma certa especialização e para já felicito-o de fazer um estudo sobre a colagem e a colagem surrealista em particular porque ela foi um das grandes portas que o surrealismo abriu. O Surrealismo abriu portas e tão grandes que parece que as pessoas têm medo de passar por elas, não é? Porque nós estamos num momento do mundo em que não sabemos o que vamos fazer amanhã e a colagem será uma das saídas não é?

2. Sendo o Mestre considerado o maior desenhador da geração surrealista, de que modo vê a colagem inserida no conjunto da sua obra?

Quanto à colagem, pois eu não sou especialista em coisa nenhuma, o que lhe posso dizer é que as coisas interessam-me acima de tudo como poesia. Ou têm poesia ou não têm poesia. E se não têm poesia, tocam-me pouco, por isso sei muito pouco de contas. As contas não têm muita poesia e as colagens, há inúmeras maneiras de fazer colagens, não é? Os surrealistas, de uma maneira geral iam ao aproveitamento dos objectos mais diversos ou até a recortarem fotografias ou folhas de revistas que realmente aquilo que levavam ao que se pode chamar de figurativo. Actualmente eu que estou praticamente cego, faço umas grandes placas com marcas de cor.

3. O Surrealismo na altura em que surgiu, foi um paradigma no estado da arte em Portugal?

Não tanto como nós quereríamos, veja em que em todo o mundo, há grupos surrealistas em França, na Holanda, aqui e ali, não é? não conseguem depois da morte de Bretón juntar-se e ter uma acção única e forte, isso é um dos meus protestos constantes, se calhar não serve de nada, mas às vezes as coisas tem de passar o seu tempo, o tempo de gravidez, não é? pode durar nove meses, nove anos ou novecentos anos. Para o mundo, novecentos anos não é nada, por isso é possível que daqui por uns anos ou uns séculos o Surrealismo apareça com toda a sua força e independência.

4. Sendo a poesia a par do Surrealismo parte integrante da sua personalidade. O que é para si a poesia?

O que eu sou é poeta. Há muitos anos um homem chamado Cesário Verde tinha inventado uma vida para estas coisas: “Poeta da própria existência”.

O que me interessa realmente é comemorar a existência com poesia. Tudo isto que está aqui nestes desenhos é poesia. A poesia não é só escrita. Olhe de Cesário Verde por exemplo, escreve muito mais prosa do que muita coisa que está escrita em prosa.

5. E fez essa descoberta por acaso, ou surgiu naturalmente?

Isso foi por acaso, de certa maneira, gostava de viver intensamente cada minuto, cada segundo da vida, e de repente, a mão vai e faz. Eu digo à mão, muito obrigado, falo com ela, e ela também se enganava algumas vezes. Mas normalmente aquilo que fazia, ficava. E mesmo quando eu não gostava os outros gostavam.

6. Podemos dizer que a palavra metamorfose foi a palavra-chave na sua obra?

É, os desenhos com a metamorfose das figuras que realmente vão rolando pela praia e vão-se transformando sempre noutra coisa, à procura de uma saída que não há naturalmente.

7. No período que integrou o *Grupo Surrealista de Lisboa*, foi na literatura que se encontrou pela primeira vez com o Surrealismo?

No grupo de dissidentes. Não só mentalidades, tudo! A moral, a maneira de pensar das pessoas, é isso realmente os princípios do Bréton. Os livros de Bretón fomos nós que os seguimos, e não o António Pedro que era gente bem.

8. Sendo um desenhador por excelência, o que o fez saltar do desenho para a colagem?

Foram simultâneos, o desenho e a colagem são irmãos, passaram um para o outro, sempre coexistiram os dois. Estava a fazer um desenho e a pensar noutra colagem não é, e a fazer outra colagem. Era como uma linguagem, como escrever cartas, sabe que o desenho pode ser uma carta para um amigo futuro, ou para um amigo que não se sabe onde está. E é nesse sentido que as coisas são feitas, não é para ser pintadas para um museu.

9. Na actualidade cria colagens de carácter abstracto não é?

Actualmente eu que estou praticamente cego, faço umas grandes placas com marcas de cor.

10. E como é que faz essas colagens, corta vários tipos de papel, cartão, cartolina e cola?

É, colo o mais possível com linhas rectas, porque realmente as curvas já não as vejo para as fazer perfeitas, e depois estou a cortar tudo e só a estragar. Portanto recorro quanto possível à linha recta. Não são nada de extraordinárias, mas servem ainda para me esquecer que estou praticamente inutilizado, não posso fazer nada.

11. Que tipo de papeis usava para as colagens?

A colagem inciou com a colagem de revistas, começou assim. Isto agora de colagem com cartões só de uma cor vem de eu não ver nada. Não o vejo a si, ouço-o.

12. Mas o Mestre não faz só colagem com papel, que outros materiais também utiliza?

Utilizo lixo principalmente, aquilo que se chama lixo que as pessoas não querem e que está cheio de vida, vida que há num botão que encontramos na rua, nós não sabemos a história daquele botão e podemos por várias coisas acerca daquele botão.

13. O desenho e colagem a tinta-da-china foram o seu principal instrumento de trabalho?

Sim, os aparos são uma coisa espantosa, tenho aí uma caixinha cheio de aparos antigos e realmente cada aparo é um sonho não é? que está ali no aparo, com aparos até muito fininhos, que já nem devem haver. Um jovem hoje quando vê um aparo, pergunta, o que é isto? não sabem o que é um aparo, essas máquinas é que eu gosto.

14. Além destes materiais, também usava muito o guache?

Também os guaches. Mas os aparos, por exemplo, uma vez, o Mário, eu tinha ido para África, não tinha dinheiro e fui trabalhar como toda a gente para África, e daí a uns meses de estar lá, portanto isto nos anos 50, recebo uma carta do Cesariny em que ele me pedia para fazer ilustrações para um livro dele que parece que havia um editor que ia publicar um livro. Naquela altura era extraordinário, e realmente acho que estive umas noites sem dormir sem saber o que vou fazer, como vou fazer desenhos para um livro, não tinha aprendido com ninguém e depois fui-me lembrando que havia papel, que havia lápis, que havia caneta, que havia aparo, e lá saíram os desenhos. Segundo me dizem, depois o Mário andou a mostrar os desenhos.

15. Quais são os artistas que tem em consideração como referências da colagem portuguesa?

Um homem que fez uma obra espantosa, foi Mário Henrique Leiria e eu tenho que a melhor parte da obra da Paula Rego, foi as colagens que ela fez, agora aquelas colagens que estava com as cuecas do marido, as toalhas, tudo quanto ela apanhava colado à tela e depois pintava por cima, é extraordinário aquilo e realmente acho um bocadinho estúpido ter abandonado aquela forma que era único, era dela.

16. Gostava de colaborar com outras artísticas, em especial na produção de *cadavre.-exquis*?

Fiz muitos muitos *cadavre-exquis*, com o Mário Botas, com a Paula Rego, António Areal. Era uma coisa tão espontânea. Há por aí um rapaz chamado Alfredo Luz, que talvez agarrou o Surrealismo do lado estético e não do lado épico, não tem grandes leituras parece-me, mas faz uns desenhos muito bonitos do ponto de vista poético e *cadavre-exquis*.

17. Havia competição entre vocês quando faziam os *Cadavre-Exquis*?

Pode haver competição ou pode haver realmente uma curva de união, o que nós temos em comum! Se aquela linha acerta com aquela. É difícil de definir o que é união ou competição.

18. Reparei que nas suas colagens mais figurativas dá muita importância à metamorfose e à relação entre homem e natureza, com horizontes a perder de vista. Existe algum paralelismo entre este tipo de fundos e os cenários criados por Yves Tanguy?

O Tanguy pintava com diversos tons assim e era pintor, há uma grande distância da pintura para o desenho, o meu trabalho na pintura foi parco, não tive tempo estava sempre empregado, fiz pouco de pintura. Relativamente as minhas coisas não excediam um determinado tamanho, de maneira que o melhor era fazer um fundo a negro para as coisas ressaltarem não é. Ressaltarem as figuras de primeiro plano, também era a lembrança da noite. A noite é uma coisa espantosa, o luar, hoje ninguém vê o luar, pessoas que aos 20 e aos 30 anos sem nunca terem visto o luar, porque em toda a parte há a luz das estrelas.

19. Então quiz mostrar isso nessas obras?

Também sim, por outro lado o décor, é muito o décor da costa da caparica do meu tempo, que tinha para aí o triplo da largura que tem hoje, onde nós íamos, o Cesariny, a Isabel Meireles e mais um ou dois fugir ao Salazar. Fugir ao Salazar era estar todo o dia realmente a fazer nudismo, fazermos a nossa vida independente. Passava uma figurinha de hora a hora.

20. No final da década de 60, vi alguns dos seus trabalhos que fazem lembrar um pouco as obras de Magritte, sentiu alguma influência por parte deste artista?

O Magritte também fez algumas sim. Estas pessoas foram verdadeiramente geniais, as pessoas ignoram isso ou não querem compreender não é? Mas essa gente trazia um anúncio de um novo mundo.

21. Referi Magritte, em relação à forma como este artista abordava a colagem.

Há muitas colagens dele e muitas obras pintadas dele que pareciam colagens. Acho que ele fazia propositadamente, ele tinha aquele letreiro, isto não é um relógio e depois era um relógio que estava pintado. Ele poderia a mesma coisa, isto não é uma colagem, mas é uma colagem.

22. Então de certa maneira todos esses artistas, como Magritte, Miró, De Chirico foram marcantes?

Foi uma manada de gente, que anunciava um novo mundo e que não havia maneira de chegar. As pessoas andam a dormir, não querem olhar para o lado da gente genial, olham para o lado da gente estúpida e do dinheiro. Enquanto for assim vamos marrar contra as paredes estupidamente. Porque realmente houve uma grande quantidade de gente, de apóstolos do novo mundo, que estão quase que na sombra. Eles têm dentro deles uma ordem social. Aquilo não é só arte, aquilo é uma ética. Os surrealistas principalmente tinham ponto nisso.

23. Além destes artistas citados, posso acrescentar Max Ernst?

Pois, genial também. É uma quantidade de gente verdadeiramente genial, na acepção completa da palavra. E que estão mais ou menos na sombra, a preencher os gabinetes dos milionários e os grandes museus claro.

24. Tive oportunidade de reparar, que no capítulo não figurativo, algumas colagens criadas por si lembram certas obras de Arp, isto tem algum fundo de verdade?

Isso que eu faço agora, que estou cego. São formas que se encaixam umas nas outras e que são arpianas, se quiser.

25. A parte da colagem abstracta que fez nessa altura reflectia também o acaso?

Aquele era mais dirigido às leis que o surrealismo tem. Sobretudo a partir de um artista verdadeiramente genial que foi o Max Ernst. A configuração, a colagem figurativa. Em todos nós o Max Ernst era inultrapassável. Mais para trás, houve o Arp, mais simplista, mas que não nos pareciam a nós, tão 90% surrealista.

26. Notei que o Mestre na década de 50 e 60 não fazia colagens com montagem de fotografia.

Não, sabe realmente eu nunca tive dinheiro para comprar uma máquina fotográfica, comprei uma vez uma na feira da ladra, custou 50 escudos, tenho pena de a ter perdido. A fotografia nunca entrou muito nas minhas coisas.

27. No entanto, na década de 70 e 80, notei que abandonou um pouco a colagem e desenho em que a metamorfose era a chave e optou pela montagem fotográfica.

Eram mesmo todas elas cá de dentro, muito independentes, muito minhas, julgava eu claro, mas evidentemente há sempre uma coisa incontável, uma parte de contacto com os outros que se reflecte em nós, não é? E claro, ninguém consegue fazer uma obra perfeitamente original sem ter dentro uma recordação qualquer, uma vivência que fica. Mas claro, depois depende da genialidade do tipo. Se o tipo é verdadeiramente genial, consegue libertar-se quase por completo e fazer outra coisa.

28. Vi algumas colagens completamente diferentes das anteriores, que são fotomontagens em que recortou monumentos de Lisboa, a Torre de Belém, a avenida da liberdade.

Nem foi recortado, sabe que a Torre de Belém foi uma serigrafia e pinteí o fundo. A torre de Belém emigrasse como tudo o resto. A dos restauradores também é uma serigrafia, e também foi ocultar com tinta uma parte das coisas.

29. Nesse trabalho da Torre de Belém teve subjacente algum tipo de crítica social?

Aqui resta o maior silêncio, porque e não encontro outra palavra, sacanice. Ela ir embora chateada com isto tudo.

30. Mas em algumas dessas colagens como da avenida da liberdade teve subjacente algum tipo de crítica?

Não há, são coisas espontâneas, que teêm tudo a ver com o 25 de Abril, que está na minha cabeça e que não tem nada a ver com este. E depois, com muita maldade que existe neste meio e as pessoas querem por-se todas às costas dos outros.

31. Transformando a avenida em rio portanto?

Os barquinhos é que são colados.

32. Depois tem outra colagem que parece ter uma influência de Bosh, na obra da Casa dos Bicos.

Sabe que a Casa dos Bicos, isso são histórias que não interessaram directamente à colagem, pois isso tinha caído quando foi o terramoto e estava só primeiro andar. Mas havia um desenho da época, com aquela parte e então eles fizeram a obra engraçada de levantarem esses andares. Então propuseram a mim um arranjo para a fachada. E eu fiz o meu arranjo, com o meu projecto de arranjo e então, como se das janelas houvesse um vento fortíssimo que expelisse algas cá para fora, eles já tinham esse arranjo feito e só queriam que eu assinasse o arranjo e de maneira que eu isso não me sujeitei e ficou aquilo que lá está.

33. Interessou-lhe a Pop Art?

Simpatizei com a Pop Art dos americanos, aquilo que eles fizeram e que está nos melhores museus da América. O que anda por aí pelo mundo é bastante mau e depois em Portugal não se explica muito a Pop Art.

34. Na década de 90, noto que regressou um pouco às origens. Pensa o mesmo?

Sim, isso é possível, diligências para fazer coisas, mesmo sem eu querer, mas que fossem tão boas como foram quando elogiadas aquelas. Está claro, naquela época, sabia lá que fazia coisas que prestavam.

E de repente, apareceram a elogiar o Herberto Helder, o Mário, no estrangeiro diziam coisas maravilhosas, mesmo sem querer, agarrei-me um bocadinho à palavra desses tipos, que diziam isso para fazer coisas geniais. Coisas que revelavam a mim mesmo.

35. Falou de África, de que forma essa fase o marcou?

Em África realmente desde que lá cheguei, vi cenas espantosas como homens amarrados uns aos outros no trabalho, e isso revoltou-me desde logo, não é suportável ver coisas dessas, portanto adoptei uma posição contra o colonialismo, portanto seja contra as centenas de milhares de pessoas que viviam lá integradas num colonialismo sórdido como era. Eu se fosse preto, preferiria o *apartheid* do que o nosso colonialismo.

Uma das principais exposições que fiz lá, fiz duas, uma delas só com desenhos à pena de clássicos, com desenhos em princípio. A segunda era só de objectos, encontrados nas praias de lá e eram tão frágeis que se desfizeram todos.

36. Então não conseguiu trazer nada disso para Portugal?

Não era possível, eu não tinha dinheiro para fazer um caixote para cada objecto daqueles para trazer para cá. De maneira que... desfizeram-se.

37. Mas quando fez essas exposições foi muito criticado?

Não não, isto levantou mesmo uma polémica, este é colonialista e este é anti colonialista. Mas isso é uma coisa básica na minha vida. Na minha vida houve 3 ou 4 coisas apaixonantes, uma delas foi a minha posição marcada, correndo todos os riscos de que era anti-colonialista, não podia concordar com aquilo. Aliás o Alfredo Margarido que trabalhou comigo foi posto fora de Portugal.

38. Os diários gráficos reflectem todas as suas vivências?

Têm aforismos a que eu chamava de *desaforismos*. De maneira que não sei, nunca os reli, não sei se os *desaforismos* valem alguma coisa, ou se são uma patétice, não é? mas seria engraçado verem os que valem e os que não valem. Um dia fazer um estudo, os aforismos que fazem falta.

O Alfredo Margarido gostava muito dos *desaforismos* e houve pessoas que vivamente quiseram que eu os publicasse. Eu tenho ainda aí uma pasta cheia deles. Umas pasta gorda.

39. Os seus diários gráficos possuem de facto uma quantidade de informação e encontramos neles uma série de colagens para além de desenhos, textos, etc.

Embora as colagens sejam menores em relação aos desenhos, eu julgo acima de tudo que sou um desenhador, não é? e um desenhador que tem igual peso o desenho e a poética, agora até que ponto vai e um, vai outro é difícil de dizer. E as colagens que estão nos livrinhos foram coisas feitas paralelamente, justamente aqueles desenhos que hoje com a idade que tenho e que não faço nada, eram de uma perfeição, que eu hoje não sei como fazia em coisinhas desse tamanho, tal perfeição, eu espanto-me com isso.

40. Também fez cartas coladas?

Os objectos foram muitos e cartas coladas que mandava para os amigos e tal. Cartas com objectos. Ainda ontem mandei uma para um amigo. Coisas que ainda posso fazer. Coisas lindas de coisas que encontramos pela rua. Até há uma luta do dia de hoje. Que um tipo, à 20 anos ou coisa assim que era alfarabista em Coimbra num primeiro andar e esse tipo procurou-me para fazer uma exposição minha lá. Aquilo é tudo cheio de armário e livros, muito feio por sinal. Mas se você quiser peça a amigos. Vou-lhe dar uma listagem de amigos que tenham cartas dessas.

41. Então fez uma exposição com cartas/colagens de objectos?

Cartas/colagens, todas desenhadas.

42. Portanto utilizava muito a colagem nas cartas que enviava para os seus amigos?

A colagem é uma linguagem do Surrealismo e que não soube passar por cima dela. Foi uma das muitas descobertas que o Surrealismo fez.

43. Os trabalhos de Cesariny eram muito mais interventivos do ponto de vista social do que os do Mestre?

O nosso empenho social era o mesmo, não comunista, mas de um mundo novo, isso foi sempre assim, nos entendemos.

44. Seria engraçado sair um livro com as cartas entre si o Mário Cesariny?

São 90 e tal, é importante, todas dos anos 50 e 60, era muito importante, mas nada saí.

45. O que acha da utilização das novas tecnologias, em particular do computador no desenho e colagem?

Essas máquinhas deixam-me um bocadinho frio, acho que existe tanta coisa para fazer, tanta coisa no imediato, não ligo muito à ideia dos computadores.

46. Que balanço faz das suas colagens?

Tenho imensa pena de não fazer colagens de outros géneros. Agora estes dias que estive em Lisboa, ainda outro dia fui não sei onde com o Carlos, tenho aqui nesta varanda aqui ao lado umas caixas com lixo e vou ver se faço alguma coisa gira com elas. Porque é o que eu posso fazer hoje.

47. Acha que vai ser útil este estudo sobre a colagem portuguesa contemporânea?

É uma ideia espantosa, faça um livro com isso. Você podia fazer um livro, Acho que é um estudo que falta neste país, um estudo sobre a colagem. Você tinha de fazer uma indagação em profundidade medonha.